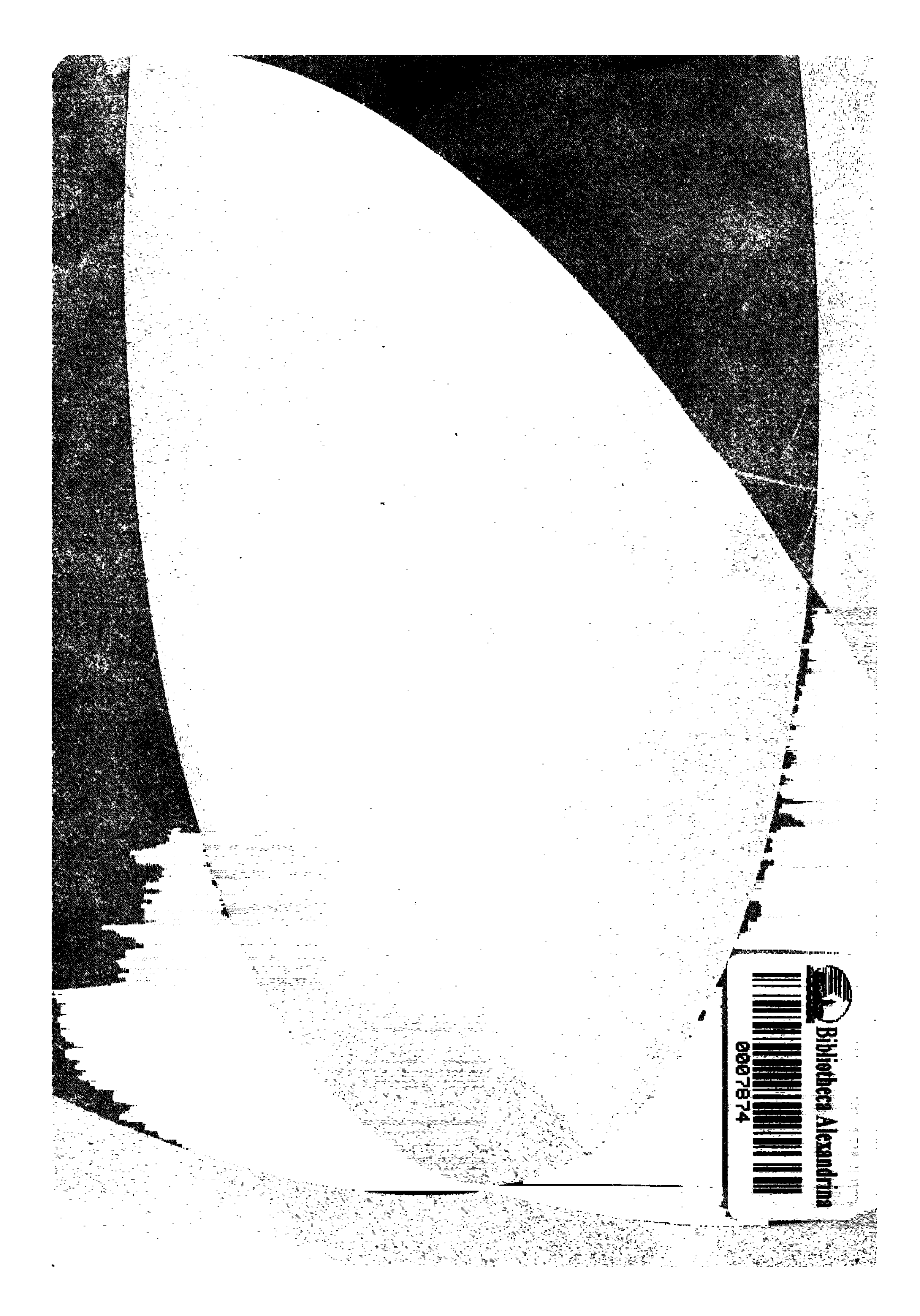

Bibliotheca Alexandrina
0007874

الأدب المقارن

أصوله وتطوره ومناهجه

الدكتور الطاهر أحمد مكي
أستاذ الأدب فى كلية دار العلوم
جامعة القاهرة



دار المعارف

● الطبعة الأولى :
رمضان ١٤٠٧ هـ
مايو ١٩٨٧ م

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج م ع .

إلى ذكرى أستاذيّ الجليلين:

الدكتور إبـراهيم سلامـة

والدكتور عبد الرزّاق حميدة

أوّل من علّمانى فى الأدب المقارن حرفا.



● كلمة:

هذا كتاب أتعبنى كثيرا، ومؤكد أن قارئه سوف يتعب معى، إذ كان علىّ أن أطوف بأركان الدنيا بحثا وراء الأدباء من كل الطبقات، عظامًا ومتوسطين ولا شيء، والرحّالة والمؤلفين، والأنواع الأدبية، والمذاهب النقدية، فى لغات عديدة، وأسماء لا تنتهى، سهلة النطق تارة، ومزعجة تارة أخرى، وعلى امتداد مساحة من الزمان تتجاوز آلاف الأعوام، ومع ذلك أحسست وأنا أعانى كتابته بلذة لا تعدلها لذة، ومتاع لا يعدله متاع، وأثق أن متعة القارئ لن تقل عن متعتى بحال.

كان وراء تأليفه الرغبة فى أن نتقدم خطوة بعمل عظيم قام به المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاما، لنقدم تصورا جديدا متكاملا لعلم الأدب المقارن فى ضوء المتغيرات التى أصابت عصرنا، والإفادة من تفجّر المعرفة حولنا، وأن نلحق بالركب العالمى فى هذا المجال، وأعلم بدءا أن بعض مباحثه فوق مستوى من يرون ليس فى الإمكان أبدع مما كان، وأن البعض سوف يضيق به «لأنهم لا يعملون ويؤذى نفوسهم أن يعمل الناس»، ومع ذلك كان لابد أن يتصدى لهذه المهمة أحد، وأن يحمل البحث فى الأدب المقارن إلى حافة الأعوام التى نعيشها الآن، تاركا لغيره أن يمضى به فى قادم الأيام عبر مفاجآت عصرنا ومذهلاته.

سوف يلحظ القارئ أن الأمثلة الأوربية كثيرة، أكثر مثلا من الأمثلة الإسلامية، وهو أمر يؤسف له، ولم يكن بوسعى التغلب عليه، لأن آداب الشعوب الإسلامية فى جملتها مجهولة لنا تماما، باستثناء شذرات لا تغنى شيئا فى مجال الأدب المقارن قد ترجمت من الفارسية أو التركية أو الأوردية، وأما بقية الشعوب الإسلامية والأسيوية والأفريقية فآدابها مجهولة لنا تماما.

ولهذا آثرت أن تكون أمثلتى من الأعمال الأوربية المترجمة إلى اللغة العربية ما أمكن، ليتاح للراغب فى التوثيق والتوسع وتكوين رأى ذاتى أن يعود إليها،

وفضّلت ألّا يتسع ذكر هذه الأعمال حتى لو تكرر الأخذ منها، وتعدّد التمثيل بها، وأملّ أيضا، لأن جلّها أسماء تصك سمع القارئ العربي المتوسط الثقافة للمرة الأولى، فلأن يصطدم بها كثيرا، وتثبت فى عقله أخيرا، ولو ضاق بهذا التكرار قليلا، خير من أسماء أجنبية عديدة ومتغيرة تحاصره فى كل خطوة، فيضيق بها، ويضيع معها، ولا يستطيع أن يمسك بالفكرة بين طوفانها.

ولمواجهة صعوبات كتابة الأسماء اللاتينية فى المطابع العربية، وكثرتها، فقد تجاوزت عن هوامش عديدة، أعرف أن جلّ القراء لن يفيدوا منها شيئا، وأن كتابتها مجرد زخرفة سخيفة يقع عبؤها على المؤلف والناشر، كتابة وجمعا وتصحيحا وأوردت بآخرة الكتاب قائمة وافية بكلّ المصادر التى غدت إليها. وصنعت الشيء نفسه مع الأعلام الأجنبية المتناثرة عبر صفحات الكتاب، فقد كتبتها بحروف عربية، إلا ما أملته ضرورة قاهرة، ثم أوردتها مع صورتها اللاتينية فى آخر الكتاب.

لا أزعم أننى بلغت فى هذه الدراسة حدّ الكمال، ولكنى ما تركت من جهدى شيئا، وآثرت أن تخرج إلى القارئ على هذه الصورة خير من أن لا تخرج أبدا، والزمن كفيل بتقويم ما داخلها من وهن، أو شابها من تقصير، ولأن تضيء شمعة خير من أن تلعن الظلام ألف مرة، ولهذا سوف يسعد كاتبها أن يتلقى أى نقد، وأن يرحب بأى تعليق.

والله يهدينا إلى سواء السبيل

الطاهر أحمد مكى

٣٩ شارع المراغى - العجوزة
القاهرة الكبرى

ربيع الأول ١٤٠٥هـ
ديسمبر ١٩٨٥م

أصول بعيدة

● الموازنات:

بعامة يمكن القول إن العلوم المرتبطة بالأدب والتاريخ ذات أصول بعيدة، ويمكن أن يكون لها ماض عريق. وقد جرت العادة أن نعدّ الأدب المقارن علمًا حديث النشأة، ولكنه فى الحقيقة لا يفتقد الماضى البعيد، ويمكن البحث عن أصوله حتى فى التاريخ القديم. فمنذ أن وُجِدَ أدبٌ وجدت الموازنة بين نصوصه، لتقييمها، أو لمجرد حب الاستطلاع، أو لغايات تربوية، لأن الموازنة بين الألفاظ والمعانى، وبين المفردات والأساليب، مران على الفهم الصحيح، وتربية للحاسة الفنية. وتجىء عفوا حين يكون التشابه بيّنا بين بيتين أو قصيدتين، أو صورتين أدبيتين، لمؤلفين مختلفين، أو بين آداب متباينة. طبيعى حين يقرأ المرء لأبى يعقوب الخُرَيمى قوله:

أدركَتْنى - وذاك أوّلُ دائى -   بسجستان حرفةُ الآدابِ

وأن يقرأ قول أبى تمّام من بعد:

إذا عُنيت بشىءٍ خلتُ أنّى قد   أدركتُه، أدركتنى حرفةُ الأدبِ

أن يستشعر هذا التشابه، وأن يضع يده عليه، وأن يفكّر فيه، وفى الأسباب التى أدت إليه، وفى التفسير الأكثر قبولاً لوجوده، وأن يحاول تقدير قيمته، ومعرفة اهميته.

وكانت الموازنة فى تلك الأيام تعتمد على الحاسة الفنية وحدها، وقد تعرف تعليلا لما تفضله، يعتمد على القليل من الفروق فى التراكيب والمعانى، وقد لا تعرف لذلك سببا. حكى إسحاق الموصلى قال: سألنى محمد الأمين عن شعرين متقاربين، وقال: اختر أحدهما، فاخترتُ. فقال: من أين فضّلتُ هذا على هذا، وهما متقاربان؟، فقلت: لو تفاوتا لأمكننى التبيين، ولكنها تقاربا ففاضلت بينهما بشىء تشهد به الطبيعة، ولا يعبر عنه اللسان.

والطبيعة فى كلام إسحاق هى ما نسميه الحاسة الفنية.

وقد يتجاوز القارئ ردّ الفعل الساذج، فيمضى بالموازنة خطوات أوسع، ويحاول أن يجد جوابا لسؤالين يقعان فى الخاطر مع أية موازنة غير عفوية. أوّلهما: أىّ الشاعرين هو الأصيل؟. وبقليل من التأمل الهادئ يمكن أن نحكم بأن السابق منهما هو مبدع الفكرة، فهو صاحبها، أى مالكها أدبيا بلغة العصر الحديث. وهو ردّ فعل طبيعى، تلتقى فيه – ربّما – إثارة الكشف مع لون من خيبة الأمل، فى العمل المتأثِّر، كما لو كان ذلك شيئا يقلل من قيمته، ويدعو إلى احتقاره.

غير أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، فقد يبدو لنا عند الوهلة الأولى أن المتنبى وهو يشدونا ببيته:

وهكذا كنتُ فى أهلى وفى وطنى ... إنّ النفيسَ غريبٌ حيثما كانا

قد قلّد أبا تمام فى قوله:

غرُبته العُلا على كثرةِ الأهلِ ... فأضحى فى الأقربين جنيبا

فليطُلْ عمرُه فلو مات فى ... مَرْوَ مقيما بها لماتَ غريبا

لكن بشىء من المراجعة نجد أن المتنبى أنقذ نفسه من شائنة التقليد، حين التقط معنى أبى تمام وجاء به فى خَلْق جديد، صورة ونظمًا وموسيقا، وصاغه فى بيت واحد، فبيت أبى الطيّب، كما يقول القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى «أجود وأسلم، وقد أساء أبو تمام بذكر الموت فى المديح، ولا حاجة به إليه، والمعنى لا يختل بفقده، ومن مات فى بلده غريبا فهو فى حياته أيضا غريب».

والسؤال الثانى يتصل بنتائج الموازنة من الوجهة الجمالية الخالصة وهو: أى العملين أصدق إحساسًا وأشدّ توترا، وأقدر على أن يثير فينا نفس التجربة التى مرّ بها الشاعر؟ قد نصل فى ذلك إلى رأى حاسم، وقد يختلط علينا الأمر لأسباب تتصل بنا، أو بالأديب نفسه. فلا نستطيع القول بتفوق أحدهما على الآخر، وقد يتفاوت الحكم عليهما ويتغير، تبعا لتباين الأعصر، وتطوّر الأذواق، واختلاف المقاييس.

● فى الأدب العربى:

لم يكن الأدب العربى بمنأى عن هذه الموازنات منذ أن وُجد، وساعد على قيامها وازدهارها نشأة النقائض، وشيوع المعارضات، مما سنعرض له فيما بعد، وأقدم موازنة شعرية بين أيدينا تعود إلى منتصف القرن السادس الميلادى تقريبا، وجرت بين شاعرين كبيرين، امرئ القيس وعَلْقَمة بن عَبَدة التميمى، وحكمت بينهما أم جندب زوج الأول منهما، وحكمت لصالح الثانى على زوجها، الذى لم يرتض النتيجة، واتهمها بالهوى، وطلقها، وقد عرضت للقضية تفصيلا فى كتابى «امرؤ القيس: حياته وشعره»[1]. ولم يكن سوق عكاظ، والأسواق الأخرى الشبيهة به فى الجاهلية، إلا محاكم أدبية، توازن بين الشعراء فى بساطة، لتحكم بالأفضلية لشاعر على آخر، أو على الشعراء جميعا. وكانت الموازنات فى العصر الجاهلى، وحتى نهاية العصر الأموى، ذات طابع جمالى بحت، ولأبيات شوارد، وفى مناسبات عارضة، وهدفها المفاضلة أو تبريرها، دون أن تتجاوزها إلى تتبع المؤثرات، ودون أن تجعل من عيوب الشاعر احتذاءه شاعرا أو آخر أو اقتباسه منه.

فإذا أدركنا فجر النهضة العربية مع مطلع العصر العباسى بدأ كل علم يستقل بمناهجه وغاياته، فشاعت الموازنة، وأصبحت سبيلا مقررا للمفاضلة بين الشعراء حين يتنازع أهل الأدب واللغة: أيهم أشعر. فوازنوا بين جرير والفرزدق والأخطل، ومن بعدهم بين مسلم بن الوليد وأبى العتاهية وأبى نُوَاس، أو بين أبى تمّام والبحترى والمتنبى. وهى موازنات أيضا لم تتجاوز حدود البيت المفرد، والفكرة المنعزلة. وحتى عندما جاء الآمدى، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (ت ٣٧١ هـ = ٩٨١ م)، وألف كتابه «الموازنة بين الطائيين»، واستهدف به غرضا علميا هو المفاضلة بين أبى تمام والبحترى، لم يتحرر من قوالب هذه الموازنة الجزئية على اتساع مؤلفه، وإطناب حديثه، وتفرغ من الكتاب كله وأنت لا تدرى أى الشاعرين أفضل. ولم أجد فيما قرأت من كتب النقد القديم من تجاوز هذا المنهج،

---

(١) د. الطاهر أحمد مكى، امرؤ القيس: حياته وشعره، ص ٦٤، ط ٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

وخرج على مألوف القوم، ووازن بين القطعة والقطعة. إلّا ابن الأثير الجزرى، المتوفى عام ٦٣٧ هـ = ١٢٣٩ م، فقد وازن فى كتابه «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» بين قصيدتين فى وصف الأسد للبحترى والمتنبى، وبين قصيدتين فى الرثاء لأبى تمام والمتنبى، وإن لم تكن الموازنة كاملة من كل وجه.

وفى العصر الحديث تجىء الموازنة لأسباب تربوية خالصة، ولا تقف عند الموازنة بين بيت شعرى وآخر، ولا بين قطعة أدبية وأخرى، ولا بين شاعر وشاعر فحسب، وإنما نوازن أيضاً بين عصر وعصر للتوصل إلى القوانين التى تحكم إبداع كل فترة، وإبراز الخصائص لكل منها، وإدراك التطور الذى أصاب الأنواع الأدبية وأدى إلى اختفائها، أو إلى ظهور أنواع أدبية جديدة، فنحن نوازن بين الأدب على أيام الجاهلية وفى صدر الإسلام، أو فى عهد بنى أمية، وقد نوازن بين هذا العصر الأخير والعصر العباسى، وقد نتجاوز العصور إلى الشعراء أنفسهم فنوازن بين تشاؤم ابن الرومى وتشاؤم المتنبى، أو زهد أبى العتاهية وزهد أبى إسحاق الإلبيرى، وهو مجال واسع عريض لمن يريد، وقد وازن الدكتور زكى مبارك بطريقة ذاتية بين عدد من الشعراء فى كتابه «الموازنة بين الشعراء»، وظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٥، ثم وسّعه، وأضاف إليه فصولا، وظهرت طبعته الجديدة عام ١٩٣٦.

● فى الآداب الأوربية:

وعرفت الآداب الأوربية الموازنة قديما للغايات التى أشرنا إليها أو لغيرها. فكانت مدرسة إسقراطس (٤٣٦ - ٣٣٨ ق م) السياسى والخطيب وأستاذ أفلاطون تؤيد فكرة أن يحتذى الشاعر النماذج الرفيعة، كما أن ديموستين (٣٨٥ - ٣٢٢ ق م)، وكان رجل دولة وأعظم خطيب عرفته العصور القديمة، يرى أن الأديب بحاجة إلى أن يتعلم أساليب غيره عن طريق احتذائها. وعندما يوازن شارح الإنياذة لفرجيل (٧٠ - ١٩ ق م) بينه وبين هومير، ويعرض للنصوص التى اقتبسها شاعر اللاتين الأكبر من الشاعر الإغريقى، فإنما يفعل ذلك ليشحذ ذاكرة الطلاب، وليشير إلى أن فرجيل احترم قواعد الفن وأولاها المحاكاة.

وكان العصر الأوربى الوسيط، حتى فى قمة توهجه، راكدًا غير قادر على التحرر

من إسار القديم أو راغب فى تجديده، فلم تتغير نظرته إلى الأخذ والعطاء بين الأدباء. والشروح والتعليقات التى استهدفت «الكوميديا الإلهية» لدانتى (١٢٦٥ - ١٣٢١ م)، توضح أفكارها، وتفسر ما غمض من ألفاظها، وتلتقط ما بينها وبين الأعمال الأدبية الأخرى من تشابه فى المعانى أو الصور، لا تمس بالضرورة عبقرية صاحبها أو تَمَيُّزه، ذلك أن القيام بموازنة تقليدية بين شاعرين من القديم، أو ينتميان إلى العصر الوسيط، أو أحدهما من هذا والآخر من ذاك، لا تعنى شيئا فيما يتصل بتأثير السابق فى اللاحق. لقد كان تقليدا شائعا، وأحيانا واجبا، أن يعود الشاعر إلى الأخيلة المعروفة، والصور الأدبية الجارية، وأن يلتقط منها ما يثير الإعجاب، وأن يوشح مؤلفاته بأسماء الشخصيات الأدبية الأكثر شيوعا فى ذواكر الناس، ودورانا على الألسنة. وكان نقل هذه الصور يعنى الاعتراف بأنه لا يمكن أن يَرِد فى بابها خير منها، وأن نَسْخها - كما هى - تكريم لتعبير بلغ منزلة عالية من السمو، ومخجل فى حق الكاتب أو الشاعر أن يتجاوزه أو يجهله.

وعلى هذا النحو كان يفكر عصر النهضة الأوربية، وشغلت حدوده الزمنية امتداد القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ومن الطبيعى أن يكون تفكيره كذلك، لأن أوضح خصائصه اكتشاف القديم وبعثه، والعودة إلى الينابيع الأولى، لقد كان أرسطو الإغريقى (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) وهوراس اللاتينى (٦٥ - ٨ ق م) المثل الأعلى لشعرائه، واحتذى أدباؤه الأنماط نفسها التى كانت سائدة فى العصر الكلاسيكى. وعندما نشر الشاعر الفرنسى بيير رونسار (١٥٢٤ - ١٥٨٥ م) ديوانه «غراميات» عام ١٥٥٣، عهد بشرحه إلى الناقد ميريه (١٥٢٦ - ١٥٨٥ م)، وكان قديرا فى الشرح، ومتمكنا من التراث الإغريقى واللاتينى، وله تجربة سابقة فى نشر كثير من النصوص القديمة والتعليق عليها، فجاء شرحه لديوان «غراميات» يوضح بين كل خطوة وأخرى حِرْص رونسار على احتذاء أساليب القدامى، وإفادته من الشعراء الإيطاليين الذين سبقوه، كان ميريه يوازن بين النصوص فى عناية، ويبرهن فى دقة ممتازة على ما بينها من لقاء وتشابه، وهدفه الأول من هذا تأكيد امتياز الشاعر الذى يشرح ديوانه، ولم يدر بخلده، ولا خلد أحد من معاصريه، أن التشابه بين النصوص، وتقليد الخلف للسلف، معيب

يذهب بشخصية الشاعر، وإنما على النقيض، يضيف إليه الكثير من المزايا، ويتفق مع قواعد الفن، أو هو الفن نفسه دون شيء أزيد.

● النقائض:

ساعد على الموازنات وكثرتها رواج النقائض بين الشعراء، وحدّها أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة، هاجيا أو مفتخرا أو متحديا، فيرد عليه الآخر كذلك، وللغاية نفسها، ملتزما ذات البحر والقافية والرويّ، ووحدة الموضوع مناط المناقضة ومادتها، سواء كان فخرا، أم هجاء، أم سياسة، أم رثاء، أم نسيبا، أم طبيعة، أم جملة من هذه الفنون. وقلّما يخرج الشاعر على هذه القواعد، ولا نعرف من هذا إلا نقيضتين للفرزدق وجرير اختلفت فيهما حركة الروى فحسب، يقول الفرزدق:

إنّ الذى سَمَكَ السماءَ بنى لنا   بيْتًا دَعائمُهُ أعزُّ وأطولُ

ويقول جرير:

لمن الديارُ كأنّها لم تُحْلَلِ   بين الكِناسِ وبين طَلْحِ الأعْزَلِ

أمّا المعانى بين المتناقضين فتختلف بداهةً، لأن الثانى هَمُّه أنْ يُفسدَ على الأوّل معانيه، وأن يردّ عليه بمثلها، وبما ينقضها، أو أزيد منها مما يعرف أو يخترع، إن كانت هجاء، ويكذّبه إن كانت فخرا، ويتجاوزه إن كان الموضوع وصفا، ويرون أن ما كان بين امرئ القيس وعلقمة بن عَبَدة والذى أشرنا إليه من قريب، لونا من المناقضة فى جانب منه، إذ دعتهما أم جندب أن يقولا شعرا يصفان فيه الخيل، وأن يأتى كل واحد منهما بخير ما عنده، فى نفس البحر والقافية وحركة الرويّ، فقال امرؤ القيس قصيدته التى مطلعها:

خليلَيَّ مُرّا بى على أم جُنْدُبِ   لِنَقْضِيَ حاجاتِ الفؤادِ المعذَّبِ

وقال علقمة قصيدته التى مطلعها:

ذهبْتَ من الهِجرانِ فى كلِّ مَذْهبِ   ولم يَكُ حَقًّا كل هذا التجنُّبِ[1]

---

(١) الطاهر أحمد مكى، امرؤ القيس: حياته وشعره، ص ٦٤ وما بعدها، ط ٥ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.

وخلال سنوات الدعوة الإسلامية دخل الشعر ميدان المعركة، واستخدمه المسلمون والقرشيون سلاحًا، يردُّ به كل فريق دعاوى الطرف الآخر ويهاجمه، ولأن الشعراء لم يكونوا محترفين فى جملتهم لم يلتزموا دائما بأصول النقائض من التزام البحر والقافية وحركة الروىّ، وضاع كثير من هذا الشعر لأن كتب الأدب والتاريخ عَفّت عن ذكره، لما يحمل من مفاخر جاهلية، ودعوات وثنية، وتهجم على الإسلام ورسوله.

وفى العصر الأموى ازدهرت النقائض وتميزت، وأصبحت فنا قائما بذاته، لتوزُّع الكلمة، وتعدد الاتجاهات، وحدة الصراع، عقائديا كالذى بين الشيعة والخوارج، أو سياسيا كالذى بين الأمويين والعباسيين، أو قبليا كالذى كان بين اليمنية والمضرية، أو شعوبيا كالذى كان بين العرب والفرس، أو خليطا من هذا كله، والمثل الحىّ لها ما كان بين جرير والفرزدق والأخطل.

ونقلها الأندلسيون إلى ما يتفق وذوقهم، وطبيعة بلادهم، فكانت تدور عندهم حول الزهور وتفضيل بعضها على بعض، سواء كان المتناقضان أندلسيين أم أحدهما أندلسى والآخر مشرقى، فإذا كان ابن الرومى، المتوفى ٢٨٣ هـ = ٨٩٦ م، يفضل النرجس، وهو البهار عند الأندلسيين، على الورد فى أبياته التى مطلعها:

خَجلتْ خدودُ الوردِ من تفضيله   خَجَلًا تورُّدها عليه شاهدُ

ويقول فيها:

للنرجسُ الفضلُ المبينُ وإنْ أبى   آبٍ وحادَ عن الطريقة حائد

فإن ابن فرج الجيّانى الأندلسى، المتوفى ٣٣٦ هـ = ٩٧٦ م، يرى نقيض ابن الرومى، ويفضل الورد فى قصيدة طويلة مطلعها:

عَنِّى إليك فما القياس الفاسدُ   إلّا الذى أدّى العيانُ الشاهدُ
أزعمتَ أنَّ الورد من تفضيلهِ   خَجِلٌ وناحِلُهُ الفضيلةَ عانِدُ
إن كان يستحيى لفضل جمالِهِ   فحياؤه فيه جمالٌ زائد

وانحاز إليه مواطنه أبو بكر بن القوطية، المتوفى ٣٦٧ هـ = ٩٧٧ م، فى مقدمة قصيدته التى يمدح فيها أبا القاسم محمد بن عباد ذا الوزارتين، وجاءت المقدمة فى

ثمانية عشر بيتا، وفيها فضّل الورد على النرجس، ومطلعها:

كسفتْ خدودَ النرجس المصفرّ من ... حَسَدٍ وقد يذْوى العدوُّ الحاسدُ
واصفرَّ حتى كاد أنْ تقضي أسىً ... لمَّا رأى الوَرْدَ الذى هو واردُ
هيهاتِ! للورْد الفضائلُ كُلُّها ... وإنْ ادّعى التكذيبَ فيه معانِدُ

وانضم إليهما الوزير أبو الحزم بن جهور، المتوفى ٤٣٥ هـ = ١٠٤٣ م، فى تفضيل الورد، فى قصيدة مطلعها:

الورْدُ أحسنُ ما رأتْ عينى وأزْ ... كى ما سقى ماءُ السحابِ الجائدُ

ومع أن أسبابا اجتماعية وسياسية وجمالية أتت على دواعى النقائض، وجفّفت روافدها، فخفت صداها، وقل مبدعوها، إلاّ أنها لم تتلاش تماما، وبخاصة حين تشيع حرية الفكر ويتسع مجال القول، ولعلّ آخر ما أذكر منها ما كان بين أمير الشعراء أحمد شوقى حين عرض للانقلاب العثمانى الذى أسقط خليفة المسلمين السلطان عبد الحميد، فى آخر أبريل ١٩٠٩، وكان مستبدا جائرا، وضعيفا متردّدا، فى قصيدته الجميلة، التى مطلعها:

سَلْ يَلْدِزًا ذاتَ القصور ... هل جاءها نبأُ البدورِ؟
لو تستطيعُ إجابةً ... لبكتْكَ بالدمع الغزيرِ
أخْنَى عليها ما أنا ... خَ على الخَوَرْنقِ والسديرِ
ودَهى الجزيرةَ بعد إسماعيـ ... ـل والملكِ الكبيرِ
ذَهَبَ الجميع فلا القصو ... رُ تُرى ولا أهلُ القصورِ

وقد حاول شوقى خلال القصيدة أن يصف ما حدث فى دقة، وأن يؤكد على مواطن العظة، وأن يصف قصر الخلافة فى جلاله، وأهله فى ملذّاتهم، دون أن يعرض لقسوة الخليفة وجبروته، وبطشه بالأحرار، وضيقه بالمفكرين، ووقوفه فى وجه التطور والتقدم، وإنما طلب له العفو من الله، والعذر من الشعب:

شيخُ الملوك وإنْ تضعـ ... ـضعَ فى الفؤادِ وفى الضمير
تستغفرُ المولى له ... والله يعفو عن كثيرْ
ونراه عند مُصابه ... أوْلى بباكٍ أو عَذيرِ
ونصونُه ونُجِلُّهُ ... بين الشماتة والنكيرِ

ولكن ولىّ الدين يكن، وكان معاصرًا لشوقى، ويقف فى الجانب المقابل له، من حيث الفكرة والمبدأ والطبقة والاتجاه، ناقض قصيدة شوقى، بأخرى طويلة، من بحرها، وفى قافيتها ورويّها، ومطلعها:

هـاجتْكَ خـاليـةُ القصـورِ وشـجتْـكَ آفـلةُ البـدورِ
وذكـرْتَ سُكّـان الحِمـى ونسيتَ سكّـان الـقبـور
وبكَيْتَ بـالـدمـعِ الغـزيـ ـر لباعثِ الدمعِ الغزير
ولـواهبِ المـالِ الكـثيـ ـر وناهب المال الكثير

● المعارضات:

يمكن القول أن النقائض والمعارضات والموازنة، فى شكلها البدائى الأول، نشأت مختلطة، فمن ينقض يعارض، والحَكَمُ يوازن، وقصة امرئ القيس وعلقمة ابن عبدة وأم جندب، وهى أقدم ما نعرف من هذا اللون، تتسع للمفاهيم الثلاثة، فالشاعران تناقضا وتعارضا، وأم جندب وازنت بينهما.

ومع الزمن سار كلٌّ فى طريق، دون أن يستقل تماما عن البقية، ودون أن يكون الفصل بينها حاسما، شأن كل الفنون الأدبية، ولكن تطوّرها لم يجر فى إيقاعٍ متساوٍ، ولا جاءت أزمان ازدهارها أو جفافها واحدة.

لقد بدأت المعارضات، شأن النقائض، فى زمن مبكر جدا من حياة الأدب العربى، ونلتقى بها كالشعر نفسه محكمة مقننة، دون قواعد تدرس، أو اصطلاحات تحكم بنائها، فهى تلتزم بوحدة البحر والقافية والروى، ولعّلها كانت فى النثر أيضًا، إذ يرى أستاذنا العالم الجليل **أحمد الشايب** رحمه الله، أن من قريش من نصب نفسه لمعارضة القرآن الكريم فى عصر الدعوة، يبغون بذلك إنشاء فصول بلاغية فى مستوى هذا الكتاب الكريم، قوامها التجديد الفنى، ومضاهاة أساليبه، وإن سقطوا جميعًا دون الغاية بأمد بعيد.

غير أن الشعراء فى هذه الفترة المبكرة، وأعنى بها آخر العصر الإسلامى، وأول العصر الأموى، حيث بلغت النقائض أوجها، وبدأت المعارضة بدورها تستوى على سوقها، لم يكونوا واعين تمامًا بأصولها، وبخاصة حين تجيء معارضاتهم متعمدَة،

ومساقون إليها بضواغط الحياة حولهم، ولذلك اضطربت قواعدها بين أيديهم فى السنوات الأولى، فحين تحدى أحد شعراء المدينة الفرزدق أن يقول مثل حسان بن ثابت فى ميميته التى مطلعها:

أَلَمْ تسأل الرَّبْعَ الجديـدَ التكلُّما ... بمدفـعِ أشـداخٍ مـبرقـة أظلما

وتنضح أبياتها فخرا جاهليا، أجابه الفرزدق بقصيدة من البحر نفسه، ولكنها تختلف قافية، ومطلعها:

عَزَفْتَ بأعشاشٍ وما كُنْتَ تعزفُ ... وأنكرتَ مِن حدراء ما كنت تعرفُ

وسار الأخطل فى الطريق نفسه حين عارض لامية كعب بن زهير الشهيرة:

بانتْ سعادُ فقلبى اليومَ متْبولُ مُتَيَّمٌ ... إثـرهــا لـم يُـفْـدَ مكـبــول

إذ جاءت قصيدته مختلفة القافية، صنيع الفرزدق قبله، ومطلعها:

بانتْ سعادُ ففى العينين تسهيدُ ... واستحقبتْ لُبَّهُ فالقلبُ معمـودُ

وفيما يبدو أدرك الأخطل فيما بعد اختلال الإطار الموسيقى الذى يجمع بين قصيدته وقصيدة كعب، فأصلح من أمر معارضته فى قصيدة أخرى، جعلها تلتقى مع قصيدة «بانت سعاد» لفظا وأسلوبا، ووزنا وقافية، ومطلعها:

بانتْ سعادُ ففى العينين مَلْمولُ ... من حُبها وُصحيح الجسم مخبولُ

كانت المعارضات فى العصر الأموى وليدة دافع فنى، ولم تجئ محاكاة ضعيفة، ولا تقليدًا شائنا، ومضى الشعراء فى العصر العباسى بالأمر إلى غايته، يستوى فى ذلك كبار الشعراء ومَن دونهم، فإذا مدح بشار بن برد الخليفة مروان بن محمد،[٢] وأعلى من شأن قبيلة قيس عيلان، وافتخر بنفسه وقومه، وتعد من روائع شعره، ومطلعها:

جفا ودُّه فازورَّ أوملَّ صاحبـه ... وأزرْى به أن لا يزال يعاتِبُه

خليلىَّ لا تستنكرا لوعةَ الهوى ... ولا سلوةَ المحزونِ شطّت حبائبه

(٢) فى رواية الأغانى أن القصيدة فى مدح يزيد بن عمر بن هبيرة من ولاة الأمويين.

عارضه أبو تمام بقصيدة يمدح بها الوالى العباسى أبا العباس بن طاهر، وهى معدودة فى جيد شعره، ومطلعها:

هُنَّ عوادى يوسفٍ وصواحبُهْ فعزمًا فقِدْمًا أدركَ السؤْلَ طالِبُهْ
إذا المرءُ لم يستخلصِ الحزمَ نفسه فذروتُه للحادثاتِ وغارِبُهْ

وأصبح أمرا عاديا أن ينظم الشاعر على منوال قصيدة جميلة أعجبته، أو حظيت بشهرة واسعة، أو لشاعر كبير يقدره، وقديما جاء أبو نُواس مصر، يمدح أميرها الخصيب ويسترفده، فلمّا قدم عليه صادف فى مجلسه جماعة من الشعراء ينشدون مدائح فيه، وما لبث الخصيب أن توجه إلى أبى نواس قائلا: ألا تنشدنا يا أبا على؟ فقال: أُنشدك أيها الأمير قصيدة هى بمنزلة عصا موسى تلقف ما يأفكون. قال: هات إذن، فأنشده رائيته التى مطلعها:

أجارةَ بيْتَيْنا أبوكِ غيورُ وميسورُ ما يُرجى لديْكِ عسيرُ
وإنْ كنتِ لا خِلْمًا ولا أنتِ زَوْجَةٌ فلا برحتْ دونى عليك ستور

فراجت، شرقت وغرّبت، وعارضها كثيرون، منهم الأندلسى ابن دَرّاج القسطلى يمدح المنصور بن أبى عامر حاجب الأندلس بقصيدته:

دعى عزمات المستضام تسيرُ وتُنْجِدُ فى عَرْضِ الفلا وتغورُ
لعلَّ بما أشجاكَ من لوعةِ النوى يُعَزُّ ذليلٌ أويُفَكُّ أسير

وعارضها حسّان بن نمير، المعروف بعرقلة الدمشقى، بقصيدة يمدح بها صلاح الدين الأيوبى، ومطلعها:

عسى من ديارِ الظاعنين بشيرُ ومِن جَوْرِ أيّامِ الفراقِ مُجيرُ
لقد عيلَ صبرى بعدهم وتكاثرتْ همومى ولكن المحب صبور

وإذا كان العصر المملوكى قد وقف عند ما تلقى، يعتصره ويستقطره، ويعيد تشكيله، دون أن يتقدّم به إلى الأمام خطوة، فقد راجت المعارضات خلاله، لمن سبقهم ولمعاصريهم على السواء، حتى أصبح الأمر تقليدا معيبا يبلغ أحيانًا حد السرقة الأدبية الظاهرة.

فإذا بلغنا العصر الحديث وجدنا شعراء فترة الإحياء مغرمين بمعارضة فحول الشعراء الأقدمين والمجيدين من العصر الوسيط، دون أن يذهب ذلك بأصالتهم، أو يقلل من روعة شعرهم، على تفاوت بينهم، وفى إبداع الشاعر الواحد، وكانت بردة البوصيرى:

أَمِن تذكُّرِ جيرانٍ بذى سَلَمٍ   مَزَجتُ دمعًا جرى من مُقْلَةٍ بِدَمِ

غاية الجميع، فعارضها **البارودى** بقصيدته:

يا رائدَ البرْقِ يَمِّمْ دارة العَلَمِ   واحْدُ الغمامَ إلى حيٍّ بذى سَلَمِ

وعارضها **أمير الشعراء شوقى** بقصيدته الشهيرة:

ريمٌ على القاعِ بين البان والعَلَمِ   أَحَلَّ سَفْكَ دَمى فى الأشهر الحُرُمِ

وقد جعل منها غناء أم كلثوم لها قصيدة شعبية يترنم بها عامة الناس على امتداد العالم العربى كله. وكان شوقى أكثر الشعراء معارضة لغيره، فعارض ابن زيدون فى نونيته الشهيرة:

أضحى التنائى بديلا من تدانينا   وناب عن طِيبِ لُقيانا تجافينا

بنونية لا تقل عنها روعة وجمالاً، ومطلعها:

يا نائحَ الطلْحِ أشباهٌ عوادينا   نَشْجَى لواديك أم نأسى لوادينا

وعارض بقصيدته الغزلية التى مطلعها:

مُضْناكَ جفاهُ مَرْقَدُهُ   وبَكاهُ ورَحَّمَ عُوَّده

دالية **الحصرى** الشهيرة:

ياليل الصبّ متى غَدُهُ   أقيامُ الساعة مَوْعِدُهُ

وعارض شوقى أيضًا سينية **البحترى** التى وصف فيها إيوان كسرى، ومطلعها:

صُنْتُ نفسى عمَّا يدنسُ نفسى   وترفَّعتُ عن جَدَا كلِّ جِبْسِ

بقصيدة وصف فيها أطلال الآثار العربية فى الأندلس حيث عاش منفيًّا،

وذكرياته، وحنينه إلى وطنه، فى فريدة خالدة تفوق قصيدة البحترى رغم أنه السابق، ومطلعها:

اختـلافُ النهـارِ والليـلِ ينسى   فـاذكرا لى الصبـا وأيَّامَ أُنسى

تجئ القصيدة المعارِضة دون الأصل عادة، أو قريبة منه، أو على مستواه، وقد تفوقه أحيانًا، تبعًا لطاقات الشاعر الذهنية والنفسية والمزاجية، ولا يمكن إطلاق حكم واحد عليها جميعًا، فقد يسقطها التقليد، وقد تتخذ من الأصل منطلقا تتجاوزه، وتحلّق فوقه عاليًا فى سماء الشعر، كما هو الحال عند شوقى، وقد وضع الدكتور أحمد زكى أبو شادى، وهو شاعر وناقد، القضية فى حجمها الدقيق، فى الجزء الثانى من مجلته، يقول:

«ليس تعمّد معارضة الشعر من الفن الصحيح فى شىء، بل هو محض صناعة، والشعر قبل كل شىء عاطفة فكرية، عميقة الجذور، لا بهرج سطحى زائف. وقد تقرأ عن بعض الشعراء الممتازين أنه حاول محاكاة شاعر آخر بقصيدة معينة، ولكن الحقيقة أنه تأثر بموسيقاه، أو بموضوع القصيدة، فأثار ذلك نفسه الشاعرة، مثال ذلك: معارضات البارودى للشعراء المتقدمين، ومعارضة كيتس لسبنسر، وقد كانت المعارضة أول تجربة شعرية لكيتس، فإن تلك المعارضات هي نتيجة الإعجاب بالآثار السابقة، وأثر وحيها فى النفس».

وكان من العادات المدرسية الشائعة فى أوربا فى نهاية القرن الماضى أن يقلد الشادون بالشعر أسلوب المؤلفين الكلاسيين والمعاصرين، على نحو ما فعل إليوت عام ١٩٠٥، عندما كتب قصيدته A Lyric محاولا فيها أن يقلد أسلوب بن جونسون.

● السرقات الأدبية:

أدت النقائض والمعارضات والموازنة بين الشعراء إلى الحديث عن الأفكار والصور ولمن تُنسب إذا توارد عليها أكثر من شاعر. مَن صاحب المعنى؟ أهو الذى سبق إليه أم الذى قدّمه لنا فى صورة أدبية أكثر طرافة وإشراقًا؟. عند ما يقول على بن الجهم، المتوفى عام ٢٤٩هـ =٨٦٣ م:

كـأنّ يـدَ النـديمِ تـديـر كـأسًـا ... شعـاعًـا لا يحيط عليـه كـأسُ

ثم يأتى البحترى، المتوفى عام ٢٨٤ هـ = ٨٩٧ م، من بعد، فيتناول المعنى فى صورة أخرى حيث يقول:

يُخفى الـزجاجـةَ لـونُها فكـأنها ... فى الكـأس قائمـة بغيـر إنـاءِ

هل يقلّل من شأن البحترى أنه سبق بهذا المعنى؟. لقد أغرم النقاد فى العصر العربى الوسيط بالموازنات الجزئية، ونشأ فى دراسات النقد ما يعرف بالسرقات الأدبية وشغل هذا الباب من كتب الأدب والبلاغة والنقد حيزا كبيرًا، واختلف الأدباء والباحثون حول مدلول السرقة وحدودها على نحو كبير بين متشدّد ومتسامح.

كان الجاحظ، المتوفى ٢٥٥ هـ = ٨٦٩ م، يرى «أن المعانى مطروحة فى الطريق، يعرفها العجمى والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخيرّ اللفظ، وسهولة المخرج، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».

وكان قدامة بن جعفر، المتوفى ٣٣٧ هـ = ٩٤٨ م، يحصر جمال الشعر فى صياغته لأن «المعانى كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيها أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة أنه لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة».

وجاء القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى، المتوفى ٣٦٦ هـ = ٩٧٦ م، فتوسط بين المتنبى وخصومه، ورأى أن الإحاطة بجميع السرقات وإمكان تمييزها أمر عسير، لا تدركه إلا قلة، وعاب على نقّاد عصره الإسراف فى الاتهام بها، وقدّم لنا منها أنماطا كثيرة: كالسرق والغصب والإغارة والاختلاس والإلمام والملاحظة. «وثمة مشترك لا يجوز ادعاء السرق فيه، ومبتذل ليس أحد أولى به من أحد، والمختص الذى حازه المبتدئ فملكه، سواء أكان معنى أم صياغة».

وهو يرى أن الخواطر تتوارد، وأن اتفاق الهواجس ممكن، ومن المعانى ما شاع

فهو مشترك، عامّ الشركة، «لا ينفرد أحد منهم بسهم لا يساهم عليه، ولا يختص بقسم لا يُنازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجودة الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرر فى البداية، وهو مركب فى النفس تركيب الخلقة». ومنها ما «سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل، فصار كالأول فى الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ».

«ولا تجرى المعانى بين الناس بمستوى واحد، فمنها ما تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد أو مشاهدة أو مراس. كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة، ولعلّ فى الأمم من لم يرها، وحمرة الخدود بالورود والتفاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها، وكأوصاف الفلاة وفى الناس من لم يُصْحر، وسيرْ الإبل وكثير منهم لم يركب». والشاعر المقتدر يأخذ المعنى المشترك، أو المبتذل، فيصقله ويخرجه فى صورة المبتَدع الجديد، «بلفظة تُستعذب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يوضع فى موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع».

ولم يذهب **الآمدى** (ت ٣٧١ هـ = ٩٨١ م)، و**أبو هلال العسكرى** (ت ٣٩٥ هـ = ١٠٠٤ م) فى هذه القضية بأبعد مما ذهب إليه **الجاحظ** فيها قبلهما، وعرضنا لوجهة نظره فيما سبق.

وتأخذ القضية مع **عبد القاهر الجرجانى** (ت ٤٧١ هـ = ١٠٧٨ م) طابعا تغلب عليه الفلسفة، وعرض لها فى كتابه «أسرار البلاغة»، وانتهى إلى أن المعنى إمّا وجدانى «يقع من المرء فى فؤاده»، وإما عقلى «يقتدحه العقل من زناده». والعقلى عام مشترك تنتفى معه مظنة السرقة، والوجدانى، أو التخييلى كما يحب أن يسميه، خاص «يجيء طبقات، ويأتى على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلطِّف فيه، واستعُين عليه بالرفق والحذق، حتى أُعطى شبها من الحق، وغُشِّى رونقا من الصدق». والشركة تكون فى المعانى المجردة، ولكن الصياغة الماهرة تخرج بها من العموم إلى الخصوص، لأن ما كان مشتركا عاما، وظاهرا جليا، لا يدخله التفاضل، ولا يصح فيه التفاوت، فإذا «ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب

الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض، داخلا فى قبيل الخاص الذى يُملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل إليه بالتدبّر والتأمل».

ويبدو أن عبد القاهر قال الكلمة الأخيرة فيما يتصل بمشكلة الأصالة، والأخذ والسطو، أو السرقات الأدبية بلغة عصره، «لأننا لن نصادف بعده ناقدًا يستطيع أن يضيف شيئا جديدًا - إلا فى النادر - بل على العكس من ذلك، سنجد البلاغيين قد جمّدوا هذه الدراسة، حتى أصبحت - تقريبا - آية قرآنية لا يملّون تلاوتها»(٣).

● الأصالة:

تنهض الأصالة بدءًا على احترام قواعد الفن مضافًا إليها دور الفنان وطابعه الشخصى فى تناول القضايا، حين يخرج بها من العموم إلى التفرّد، ومن الشيوع إلى التخصيص. وتجىء الأصالة مطابقة للموضوعية الحقة، وتتضمن فى الوقت نفسه الجانبين الذاتى والموضوعى للصورة، وهما ليسا متناقضين ولا أحدهما غريب عن الآخر، فالأصالة فى الجانب الأول منها تعنى أعمق ما هو ذاتى فى الفنان، وتعنى فى الجانب الثانى نَسْخ الموضوع نفسه طبيعيا فحسب، فالأصالة فى العمل تنبع من الشىء نفسه، وتنبثق عن النشاط الخالق للفنان، وهى تختلف بالضرورة عن الوهم والهوى، رغم ما يفهم منها عادة من أنها الخصائص التى تتضح فى سلوك الفرد، وتمثل سماته، ولا تحدث لفرد آخر.

فالأصالة الحقيقية فى الفنان، وفى العمل الذى يبدعه، تقوم على أن يتعمق وينشّط الفكرة التى يتكون منها مضمون قضية حقيقية، وأن يتملك هذه الفكرة كاملة، فلا يزيّفها أو يفسدها بأن يقحم عليها عناصر غريبة مأخوذة من داخله أو خارجه، حينئذ يكشف الفنّان فى المادة التى شكلتها عبقريته عن شخصيته الحقيقية والتى يجب أن تكون بؤرة حيّة حيث يتشكل العمل الفنى وينمو فى طبيعته الكاملة والنهائية. وعامة، فى كل فكر، وفى أحداث الحياة، تتيح الحرية الصادقة للقوة المسيطرة أن تشكّل فحوى كل شىء كما تريد، وهذه الحرية ليست إلا قوة الفرد

(٣) د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات فى النقد العربى، ص ١٠٩، ط ١، القاهرة ١٩٥٨.

نفسه، وقوة فكره وإرادته، وفى الانسجام الذى يوحّد بينهما ليس ثمة مكان لاختلاف.

والأصالة الحقيقية فى الفن تمتص كل خاصية عارضة، وهو شىء ضرورى لكى يستطيع الفنان أن يحلّق عاليا بعبقريته، وأن يظل مُلْهَمًا، ومملوكا لموضوعه، وبدل أن يستسلم للوهم والهوى، وكلاهما فارغ، يمثل فى حقيقته الشىء الذى امتلكه، ويظهر نفسه وما فيه من صدق خلاله، وذلك يعنى أنه لا توجد أية طريقة هى العظمى والوحيدة، وبهذا المعنى يمكن أن نقدم - تمثيلا لا حصرا - إمرأ القيس، والمتنبى، وشوقى، والعقاد، ونزار قبانى، وعبد الله البردونى، وجوته، ووردز ورث، ودانتى، كشعراء عباقرة وأصلاء.

ومع ذلك، من الصعب جدا أن نقول عن عمل ما إنه أصيل كله، لا يعود فى إبداعه، ولا يتصل، بأى عمل أدبى سابق، إلا فى حالات نادرة، ففى الأدب - كما فى الفن - توجد تقاليد، وكل جيل يتلقى إرثا جانبا من الإبداعات التى خلت، ولكن الأصالة النسبية ضرورة لا مفر منها، لكى يصبح للعمل الأدبى قيمة، ويمكن لكاتب ما أن يستغل موضوع كاتب آخر أو فكرته أو شخصياته، بل وأن يتابع أسلوبه وتعبيره عن قرب، شرط أن يضيف على الأقل تفسيرا ذاتيا لها. وقد يقع الفنان على فكرة من عصر سبق، أو فى بلد أجنبى، أو فى جنس فنى آخر، فيتمثّلها ويصهرها ويصقلها، وبرغم الاحتفاظ بما هو جوهرى فيها يعطيها شكلا جديدا، عن طريق التقديم والحذف والإضافة والإصلاح، لتوائم العصر الذى نقلت إليه، ولترضى ذوق الجمهور الذى تتخذه وجهة، أو لتستجيب لتقنية الجنس الجديد الذى تصاغ فيه، وفى هذه الحالة يكون للعمل من الأصالة بقدر ما يظهر من شخصية المبدع، وبقدر ما تذوب فيه آثار النقل والاقتباس، على نحو ما يتجلى فى معارضة شوقى، وكبار الشعراء غيره، لمن سبقوه، فقد تميز فيها بموسيقاه وصوره وخياله، فجاء إبداعه أصيلا[٤].

والأصالة بهذا المعنى لم يعرفها النقد العربى القديم أو الوسيط، حام حولها ولم

---

(٤) د. الطاهر أحمد مكى، الشعر العربى المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته، ص١٦، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

يقع عليها، فلم يشر إليها صراحة، ولا تحدث عنها قاصداً، وإنما اكتفى بأن يفرق بين معنى عام، أو شبيه بذلك، متاح للناس جميعا، وصورة خاصة، أو يجب أن تكون كذلك، تحسب لصاحبها، وتصبح ملكا له. وكان الجرجانيان، على وعبد القاهر، أكثر دقة وتفصيلا من غيرهم. وما كان بوسع النقاد العرب أن يذهبوا إلى أبعد مما حققوا، لأن عملية الإبداع، وهى جدّ معقّدة، لم تكن بعد قد وُضعت على بساط البحث العميق، ولم تكن قد اتضحت الخطوط الفاصلة بين الأصالة والتقليد، وبحسبهم أنهم انتهوا إلى تقرير حقيقة علمية بالغة الحداثة والأهمية: إن الإبداع المطلق شىء لا وجود له، وبحسب الأديب شاعرًا أو ناثرًا أن يدفع بالفكرة التى يقع عليها فى طريق جديد، وأن يضفى عليها من شخصيته وأسلوبه ما يجعلها شيئا تتميز به، ويعبر عن عبقريته.

* * *

ولم تعرف أوربا العصر الوسيط وما قبله فكرة الأصالة، ولا عرفها كتاب عصر النهضة، ولم يكن لها حتى مجرد اسم يطلق عليها. وقبل القرن السابع عشر لم تكن تميزًا بقدر ما كانت تعد جنونا أو شيئا مستحيلاً، ولم تجىء وليدة بحث دءوب أو غاية محدّدة، وإنما نشأت مع ملاحظة الخصائص العميقة والواضحة لنفسية الفرد وإبداعه. ويمكن القول إن أول ثورة على التقليد والنقل والاقتباس تعود إلى العصر الذى تلا عصر النهضة، وهو ما اصطلح على تسميته بعصر «الباروك، وهو مصطلح كان الألمان أول من استخدمه، وحدّد مفهومه، وعنهم أخذته بقية دول أوربا، على تفاوت فى تقبُّلها له. وقد أطلق فى البدء على لون من الفن، ثم شمل الأدب فأصبح يطلق على أسلوب منه فى القرن السابع عشر، تميز بالذوق المثير، والبلاغة المعبّرة، والخيال الحاد. ففى هذا العصر أخذت مظاهر السخط والغضب تتكاثر ضد المقلدين، وأخذ النقاد يعتبرونهم كتّابا مستغلين، أدباء بلا خيال. وكثر الحديث عن اغتصاب الأفكار، وسرقة الأمجاد، والاتجار غير المشروع بالبلاغة. لقد استرعى مثلا انتباه كاتب مجهول، لم يفصح عن اسمه، العلاقة الوثيقة بين مسرحية هرقل للكاتب المسرحى الفرنسى كورناى (١٦٠٦ - ١٦٨٤م) ومسرحية «فى هذه الحياة كل شىء صادق وكله كاذب»، للكاتب الإسبانى كالديرون (١٦٠٠ - ١٦٠٨م)،

رغم أن الكاتبين متعاصران، وهى قضية شغلت حتى فولتير أديب فرنسا الكبير. كما أشار كاتب آخر، لم يفصح عن اسمه إلى أن جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨م) انتحل أفكاره فى التربية عن بعض سابقيه، وعلى نحو خاص من الفيلسوف الإنجليزى جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤م).

● التقليد:

وهو فى أبسط مفاهيمه أن يركز الكاتب جهده فى أن يقول الشىء نفسه، الذى قرأه أو سمعه فى مكان آخر، بطريقة أو بأخرى، وربما على نحو أفضل، مخلّفا، وراء ظهره ما ندعوه أصالة. ويكون فى النوع الأدبى، ملحمة أو قصة أو شعرا أو مسرحية أو غيرها، أو فى الموضوع نفسه، كُلًّا أو فى جوانب منه، أو التفصيلات العارضة، من المجاز والاستعارة، يزيّن بها المقلِّد عمله، فينقلها من عمل أدبى عظيم إلى آخر دونه أهمية.

وتختلف النظرة إلى التقليد بحسب العصور الأدبية، فالعصور القديمة والوسطى لم تنتبه إليه، ولا رأته عيبا، ووقف النقاد العرب بجهدهم عند ما أسموه السرقات الأدبية، وظل كتاب عصر النهضة الأوربية يرون إلى قريب من منتصف القرن السابع عشر الميلادى أن التقليد ليس تخليا عن الإبداع أو الأصالة، وإنما هو تدريب فنى فعال، لأن الأشياء التى يمكن أن يقلّدها الفنان كثيرة، وشائعة عادة، وليس بحاجة إلى جهد كبير، أو حتى أى جهد، لكى يخفى أصولها، وتعوّد الأدباء والكتاب والشعراء على امتداد القرن السابع عشر أن يتمثّلوا موضوعات عولجت أكثر من مرة، وأن يتخذوا مادة مسرحياتهم من الملاحم والروايات التاريخية والمغامرات والأساطير التى يتردد صداها من قديم.

والأشعار الشعبية الإسبانية التى ازدهرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر تعالج فى الجانب الأكبر منها موضوعات تاريخية واحدة، ترتبط بألوان الصراع التى حفل بها الأندلس على امتداد تاريخه الوسيط، حربية بين المسلمين والمسيحيين، أو بين الأمراء أنفسهم بعضهم فى مواجهة بعض، إلى أى دين انتموا، أو قصصا يتصل بالعواطف من حب وفروسية، أو حتى ملاحم سبقت فى اللغة

الإسبانية نفسها، أو فى اللغة اللاتينية، أو فى لغات أوربية أخرى.

وأكثر ما يكون التقليد فى الشعر الغنائى، وكانت «سونتات» بترارك الإيطالى أكثر ألوان الشعر عرضة للنسخ فى العصر الوسيط، مع تغييرات بسيطة أو عميقة، يستوى فى ذلك الشعر الفرنسى والإسبانى والإنجليزى. وقد يكون الأمر مجرد تكرار لصور استهلكت، كما نجد الأمر فى قصائد الشاعر الأندلسى ابن زمرك، وقد يبلغ التقليد حد النسخ فيصبح سرقة لا يمكن الدفاع عنها. ولدينا فى أدبنا العربى الحديث شىء من هذا، وسوف أشير إلى حالتين فحسب، واحدة فى الشعر والأخرى فى النثر، وقد اشتهرت الأولى فأثارت جدلاً بالغًا، ونقاشًا حادًا، وخصومة عنيدة، وهى اتهام إبراهيم عبد القادر المازنى بأنه سرق بعض قصائده من شعراء آخرين، وبخاصة قصيدته «فتى فى سياق الموت»، فقد سرقها من الشاعر الإنجليزى توماس هود، ١٧٩٩ - ١٨٤٥م، فى مقطوعته «سرير الموت».

يصور المازنى فى أبياته فتى يصارع الموت فى ليل تراكمت ظلماته بعضها فوق بعض، يتصبب جبينه عرقا من هول المعاناة، ويضطرب صدره كالبحر الهائج، وأصدقاؤه حول سريره بين اليأس والرجاء، يراقبون كل حركاته وسكناته فى جزع ولهفة، ولم تنفع شدة حرصهم على راحته، وأملهم فى شقائه، وجاد الفتى بنفسه، وكانت الابتسامة ترقص على شفتيه كأنه يرحب بالموت:

نعدُّ أنفاسَه ونحسبُها	والليلُ فيه الظلام يلتطمُ
إذا خروجُ الحياةِ أجهده	تساقطت عن جبينه الدِّيَمُ
صدرٌ كصدر الخَضْمِ مضطربٌ	جحافلُ الموتِ فيه تَزدحم
إنْ قام مِلْنا له بمَسْمَعنا	أو نام خفّت بواطئنا القدم
يرتاعُ فى طولِ نومِه الأملُ	ويشتكيه الرخاءُ والسأم
كأنّما الخوفُ من تردُّده	خيلٌ لها من رجائنا لُجُم
خِلْناه مات وهو فى سِنَةٍ	ونائمُ الجَفْنِ وهو مُختَرَم
قد قلّصتْ ثغرَه منيّته	كأنّه للحِمام يبتسم

أما أبيات توماس هود فتقول:

رأيناها: تتنفس فى الليل،
وكانت أنفاسها ناعمة وقصيرة،
كأن موج الحياة فى صدرها
يعلو وينخفض جيئة وذهابا،
وتكلمنا عندها بهدوء
وتحرّكنا ببطء
كأنما أعرناها نصف قوانا
لتضيف فى حياتها
آمالنا كذّبت مخاوفنا
وكذّبت مخاوفنا آمالنا
ظَنّنّاها ميتة وهى نائمة،
وظنّناها نائمة وهى تجود بأنفاسها،
وعندما أتى الصباح ضئيلا وحزينا،
وأتى البردُ مع أول المطر،
غمضَ جفناها الهادئان وكانت فى صبح آخر غير صبحنا[٥]

وأما الحالة الثانية فمرّت دون أن يلحظها أحد، وآثر الذين عرفوها ألا يتحدثوا عنها، رغم أنها أشد وضوحا مما فعل المازنى، فقد سطا الناقد الكبير الدكتور **محمد مندور** فى كتابه «نماذج بشرية» على كتاب «النماذج العالمية فى الأدب الفرنسى والعالمى» للكاتب الفرنسى **جان كالفيه**، وهو فى ثلاثة أجزاء، اثنان منها يحتويان على نماذج من الأدب الفرنسى، والثالث على نماذج من الأدب الإيطالى والإسبانى وغيرهما، وطبع الكتاب فى باريس عدة مرات، آخرها فيما أعلم عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤، والنموذج الوحيد الذى أضافه الدكتور مندور ولا يوجد فى الكتاب الفرنسى هو «إبراهيم الكاتب» للمازنى، أما البقية فمأخوذة كلها من المؤلف

---

(٥) الترجمة عن: محمد سليمان أشرف: «تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى فى القرن العشرين، إلى نهاية الحرب العالمية الثانية» رسالة دكتوراه فى كلية دار العلوم. وانظر: عبد اللطيف عبد الحليم: المازنى شاعرا، ص ٨٧، القاهرة ١٩٨٥.

الفرنسي، نماذج وموضوعات ومنهجا، وحتى النصوص التى يعزز بها الدكتور مندور شرحه وفكرته هى نفس النصوص التى اختارها الأديب الفرنسى للتدليل على تحليله. وبعيد عن التصوّر أن يجىء هذا صدفة أو عفوا أو من قبيل توارد الخواطر، وأدعى للشك أيضا أن الدكتور مندور لم يشر إلى كتاب المؤلف الفرنسى ولا بكلمة واحدة(٦).

فيما بعد عصر النهضة أخذ النقاد ينظرون تدريجا إلى التقليد على أنه خطيئة، ويرونه شيئا مخجلا، لأنه يبتعد بالمقلّد عن طبيعته حين يرى التقليد ملائما له، لأسباب تتعلق بغلبة تيار سائد، أو نموذج شائع، أو تعايشا مع لحظة معينة، أو بيئة ضاغطة، وتغطية لخطاه، وحتى لا يكتشف أحد أمره، يعمد إلى تغيير ملامح النموذج الذى قلّده، بأن يشوّه محتواه، أو يتجاوز تفاصيله أو يعبث بصوره.

وإلى هذا الأمر، وهو منهجى، يمكن أن نضيف شيئا آخر يتمثل فى أن جاذبية النموذج المحتذى، كما فى المعارضات مثلا، تصبح دافعا قويا إلى تقليده، وعندما يحتذيه المقلِّد فإنّما يفعل ذلك بغية تحقيق نفس الشهرة التى حققها نموذجه، والإفادة من الصدى الذى تركه، أو التعوّد على شكله الأدبى، أو احتواء تأثيراته، وفى ذات الوقت الذى يؤكد فيه على نجاح نموذجه إنما يؤكد بالتالى على نجاح عمله أيضا.

يعارض النقد الحديث التقليد والاقتباس بصرامة وقوة، ويزداد كل يوم فى هذا المجال تطرفا، ومرد ذلك، فيما يرى، لا يعود إلى اهتمامه بالأصالة والحرص عليها مهما كانت الظروف، وإنما لأنه يرى أيضا أن التقليد ضرب من الخداع، يُسرِّب إلى فكر الكاتب معلومات ليست له، ويجعله يطبقها على نماذج ليست من ابتداعه، ويضعها فى خدمة غايات لم توضع لها، ويجىء بها إلى القارئ بدل أن يجعل القارئ يذهب إليها ويكتشفها.

إن دراسة شخصية المؤلِّف المقلِّد، وإمكاناته فى الابتداع والأسلوب والتفكير عمل تربوى، والقول بأنه مقلِّد لا يعنى انعدام الإرادة الخالقة عنده دائما، لأن ذلك يحدث أكيدا بدرجات تتفاوت من كاتب إلى آخر. ولكن الشىء الوحيد الذى

---

(٦) د. محمد مندور، نماذج بشرية، ط٢. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥١.

نربحه من التقليد، إذا جاء كاملا، أنه يقدم لنا من ذات العمل نسختين بدل واحدة، وأبادر فأقول إن مثل هذه الحالة نادرة جدا، وإلاّ كان الأمر سرقة، لأن التقليد بمعناه النقدى يختلف فيه العمل المقلِّد عن النموذج الأصلى، لأنه على أية حال وليد مغامرة جديدة، واتجاه تصويرى مختلف، وفن شعرى مغاير، واندفاعة أخرى خالقة.

يضرب النقاد وعلماء المقارنة مثلا على التقليد الشديد بمسرحية روميو وجولييت لشكسبير فهى تكاد تكون تكرارًا لرواية إيطالية مجهولة، تحمل الاسم نفسه، لكاتب إيطالى مغمور هو لويجى دا بروتو، المتوفى ١٥٢٩ م، ومن المؤكد أنها كانت ستظل مجهولة لا يعرض لها أحد، لولا أن شكسبير عالج القضية فى مسرحيته الرائعة، وقد جاءت هذه تحمل كل ملامح الرواية الإيطالية فى أحداثها ومعظم تفاصيلها، والتقليد فيها واضح بَيِّن، ولكن العملين ينتميان إلى جنسين أدبيين مختلفين، إلى جانب أن الشاعر الإنجليزى الكبير لم يقرأ الرواية فى لغتها الأصلية، وإنما فى ترجمة إنجليزية غير جيدة، قام بها أرثر بروت، عن الترجمة الفرنسية التى قام بها بواستو، وحتى نستطيع الوصول إلى التعبيرات المقبولة التى جاء بها شكسبير عرضا، والتى أدخلها قاصدا، علينا أن نتمكن من فنه وسر صناعته، وأن نتبين عالمه الإبداعى، ونتعرف إلى ما حظيت به أعماله من إقبال وذيوع، وأن نضع ذلك فى موضوعية جادة، لأن إمكانات المقارنة كاملة تنقصنا، وليس لدينا قاعدة أو قالب نصب فيه خيال المبدعين.

حين يكون التقليد بين مؤلِّفَيْن من الدرجة الثانية فإن الأهمية تبقى محدودة، وتشبه أن تكون نسخًا من كشكول أستاذ عظيم، يقوم به طالب فى كلية الفنون، وعلى النقيض إذا كنا مثلاً بصدد لوحة رسمها الفنان الهولندى الكبير رامبرانت ونسخها دى لاكروا الفرنسى، أو لوحة رسمها بلاثكيث الإسبانى ونسخها مَنيه الفرنسى، فإن المقارنة هنا، وتتبّع الدوافع والإلهامات، والأشكال المختلفة، وطرائق التعبير، ذات فائدة كبرى، وقد تحملنا المقارنة على أن نحترم الأصيل والمقلّد على السواء، وأن نكبر فيه أنه حاول أن يتعلم من الآخر، دون أن ينسى نفسه ومواهبه، وما يقال فى عالم الرسم يمكن أن يطبق أيضا فى دنيا الأدب والكلمة.

الخطوات الأولى

○ القرن الثامن عشر:

شهد أوج الكلاسية الجديدة، وتميز بتنوّع الأدب تبعا للمهابط التى ازدهر فيها، وتبعا للأدباء الذين أسهموا فيه. وكانت له خصائصه الاجتماعية والأخلاقية، فقد تلاشت الملكيات الصغيرة، وانحسر عهد الإقطاع، وقامت الملكيات الكبرى، وتركّز الأدب فى عدد من العواصم، تجىء فى مقدمتها باريس ولندن، وأصبح الكاتب أقل قلقا، وأكثر استقلالا، وأحيانا قوة اجتماعية ملحوظة، وإذا لم يكن من رجال البلاط فهو دائم التردد عليه، ونشأت مؤسسات جديدة لعبت دورا أدبيا مرموقا، فقد تضاعف عدد المجامع اللغوية والأدبية، وازدهرت الصالونات الأدبية، وتركت تأثيرها فى كل شىء، ومن خلالها فرضت المرأة ذوقها على الفكر، فرقّ الأدب، ورصن أسلوبه، وحلا نغمه، وعاد اجتماعيا أنيقا مصقولا، أقل جرأة وخشونة وابتذالا، وقد يجىء البيت من الشعر ماجنا، والفصل من المسرحية فاجرا، يضحك ويسلّى، لكنه سوف يصبح موضع نقد عنيف من الرأى العام. وقلّ استخدام اللغة اللاتينية، أو اختفى إذا شئت، ولم تعد لغة كتابة أو فكر أو حديث، وأخذ تحليل الشاعر بدقة مكانا ملحوظا من عناية النقاد.

وبدأت الأرستقراطية تنحسر، والبرجوازية تتقدم وتتسع، واندفعت إلى المعرفة، إلى جانب الطبقة الوسطى، وقد حرمت منها زمنا طويلا، بينما عكفت الطبقة الراقية على الثقافة، وازدادت تطلعاتها الفكرية، وكانت كاترين الثانية ملكة روسيا تفخر بأنها تلميذة فولتير الأديب، وأصبح الإنسان غاية الكاتب، ومحور الأدب، واهتم بداخل الإنسان، وأدار ظهره لخارجه، من الملابس والزخارف والألوان، فقد رآها سطحية وتافهة ومتغيرة، ولم تعد العصور الوسطى تهمه، رآها فظّة وجاسية، ولم يكن وطنيا مسرفا، كان إنسانا قبل كل شىء.

واندفع بكل قواه نحو العلوم السياسية والاقتصادية، لأنها - فيما اعتقد -

سوف تقوده إلى العالم المثالى الذى يحلم به، وجمع إلى جانب النزاهة العقلية التسامح مع المتشككين وأصحاب السيرة السيئة، فى الوقت الذى عمل على تربية الفرد ليعرف مكانه من المجتمع، ليصبح مسالما غير ثائر، ينقد بقدر، ويحترم الأنظمة القائمة، ويلائم نفسه معها، ويجىء إيقاع فكره على هدى مما تريد.

كان عصر تحوّل فى الأفكار على أوسع نطاق، وسادت أوربا خلاله أمواج عنيفة، فى الفلسفة والسياسة ونظم المجتمع، واتجهت عقول المفكرين إلى آفاق جديدة فى فهم الفن والحياة، مما زعزع الثقة بالاتجاه الكلاسى الذى ساد فى القرن السابع عشر، وسيطر حينذاك على أقلام الأدباء وعقول المفكرين.

وإذا كان القرن السابع عشر قد اتجه إلى احترام العقل، وفرض المحاكاة فى الفن، وجعل من تقليد الأقدمين مذهبا، فإن القرن الذى تلاه هيّأ المشاعر والأفكار لتنطلق حرة كما تشاء، وقدّم لها الوسائل التى تحطم بها قيودها الثقيلة، بما وفّر لها من بحوث وآراء فى فهم الفلسفة، وطبيعة المجتمع، ومن ثَمَّ غلبت على أدبه روح الحقيقة الفلسفية التى غيّرت كل شىء، حين جذبت الفكر إلى آفاق لا صلة لها بفلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو من الأقدمين إلا فى إطارها العام.

واستطاع هذا القرن أن يخلع على الرسالة الخلقية قوة، وأن يمنحها إيجابية لدى جمهرة الفنانين وأهل الفكر، فصارت ترمى إلى تهذيب النفوس، وتسهيل المعارف الإنسانية، وفَتح أبوابها عريضة واسعة أمام الطبقة البرجوازية النامية، ووُضِعَتْ المعارف القديمة فى مجال الفلسفة والاجتماع موضع النقاش والجدل، وصحب هذا الحوار كثير من الثورة والتمرد على ما هو كائن، والانطلاق منه طموحا نحو مجتمع جديد تسوده الحرية، ويدعمه الاستقلال الفكرى والعاطفى.

وتطلعت الطبقة الوسطى إلى تغيير القوانين الاجتماعية التى تحمى مصالح الطبقات المسيطرة على المجتمع، وتهدد مصالح الآخرين، ووجدت فى المصلحين أئمة وقادة، والتمست فى كتبهم الوسائل التى ترد إليهم سعادتهم المغتصبة، ومضت تبنى مستقبلها على هدى من آراء الثائرين، وتجلى ذلك واضحا فى نتاج الشعراء والكتاب والرسامين، وقد تحرروا من الروح الكلاسى الذى كان سائدا فى الفنون والعلوم.

وفى هذا القرن عرفت أوربا أدب الشمال، ووجدت فى القديم منه النماذج البطولية المحببة، التى تتسم بالفضائل الفطرية، والاعتداد بالشعور الفردى الذى يمجد الحرية والعدالة، ويرمى إلى توفير السعادة للمجتمع، فأقبل الأدباء على هذه الأنماط إقبالاً صرفهم بعض الشىء عن الاتجاه إلى الإغريق والرومان.

إنه العصر الذى تألق فيه النور بين الطبقة العليا، وأرسل أشعته وهّاجة هادية إلى المتقدمين من الطبقة الوسطى، وأصاب دفأها على نحو ما حتى من دون هؤلاء، وكان تعطّشه للمعرفة إحدى صفاته الأساسية التى ميزته عن بقية القرون الأوربية التى سبقته، واعتقد مخلصا أن فى ثنايا العلوم مفاتيح العالم المثالى الذى يبحث عنه، ويأمل أن يلقاه يوما، وبدأ يدفع الناس إلى مثل أعلى يتجاوز الحدود، وينتهى بهم إلى مفاهيم إنسانية واسعة، وأخذت فكرة الإنسانية تتردد أصداؤها فى كل الآداب الأوربية.

● إنهيار أسوار العزلة:

ومع بداية القرن الثامن عشر بدأ ينمو عفويا فى كل أوربا جو أدبى ذو صبغة عالمية، يعكس شيئا من الاهتمام بأدب الآخرين، وبطريقة التفكير عند الأجانب. وفيه مارست فرنسا تأثيرا هائلا على جيرانها، لم تمارسه يوما منذ العصور الوسطى، لا فى نماذج الحياة والملابس والتقاليد فحسب، وإنما فى الفكر أيضا، وبخاصة بين أعوام ١٧٥٠ و ١٧٨٩، وهو العام الذى اندلعت فيه الثورة الفرنسية.

وإذا أخذنا اللغة إشارة موحية لهذا التأثير فسوف نجد الفرنسية لغة الطبقة العليا فى ألمانيا، وتمتعت بمكانة عالية، وكان الفرنسى الذى يزور برلين فى تلك السنوات يظن نفسه كأنه فى باريس، ولم يكن **فيدريك الثانى** يقدّر غير الكتب الواردة من باريس، وعندما أسست أكاديمية برلين تقرر أن تكتب الأبحاث المقدمة إليها باللغة الفرنسية بدل اللاتينية، وأعطت كتابات روسو إيقاعا جديدا لكل المجتمع المثقف، وربحت قلوب كل الألمانيات، وتركت تأثيرها واضحا فى الرومانسية الألمانية.

وفى روسيا لم تنس **كاترين الثانية** أصولها الألمانية، وأخذت على عاتقها أن

تنقل إلى موسكو حضارة تنتمى إليها فى المقام الأول، وسرعان ما وجدت نفسها بين تيارين متعارضين ويتصارعان، التيار المتأثر بالغرب، والمتحمس للحضارة الوافدة، وتيار الأدب السلافى القومى، فشجعت كليهما، وتركت التيارات الفرنسية والألمانية تأخذ طريقها إلى وطنها، وبخاصة الأفكار التى لا تمثل خطرا على سلطانها، ولا تلهب الأفكار الداعية إلى الحرية، وبدون أن تضحى بشىء من فرديتها وتسلطها وغاياتها ظلت على صلة برسائل لا تتوقف مع المثقفين الموسوعيين على أيامها، ومجّدت فولتير، وكانت تفخر بأنها تلميذة له، وأترعت ديدروه بخيرها، ونصحت شعراء بطرسبرج بأن يقلدوا الأعمال الأدبية الفرنسية، وجعلت من نفسها قدوة ومثلا، وبدأت نساء القصر يقلّدنها، ويزدهين بأنهن يشجعن النشاط الفكرى، وأصبحت ترأس اجتماعات المجمع الروسى امرأة، وبإشرافها صدر أول معجم روسى فى ستة أجزاء عام ١٧٨٩ - ١٧٩٤، وليس ثمة شك فى أنها لعبت دورا هاما فى تحريره.

ولم تخضع إنجلترا بسهولة للسيطرة الفرنسية، ومع ذلك فإن كثيرا من النماذج الفرنسية أخذت طريقها إليها، وبدأت تتحدث الفرنسية، وتترجم لبعض شعرائها وتقلدهم، غير أن ثمة هاوية واسعة كانت تفصل بين أدب الأمتين، فإنجلترا لم تتأثر إلا ظاهرا، وبقدر محدود، بالفنون الكلاسية، ولم تحل الاقتباسات العابرة بينها وبين أن تحتفظ بأصالتها الذاتية، وكانت تفخر، وبحق!، بأنها أسهمت فى ازدهار اللغة الفرنسية، ففيها عاش فولتير منفيا، وتأثر بكتابها لوك، وبوب، ونيوتن، وآخرين كثيرين. بل ويمكن القول إن الذوق البريطانى حينئذ سيطر على الجوانب الثانوية فى الفن ونماذج الحياة. وإذا راجعنا الأدب الفرنسى منذ فولتير وحتى مطلع القرن العشرين، وتابعنا عن قرب التطورات التى كانت تحدث على ضفتى قناة المانش سنجد التأثير الإنجليزى واضحا، غير أن الكتابات فى باريس كانت إبداعًا متحررا أكثر منها عملا متمثلا. وكانت باريس تتلقى الأفكار عن النظم والحريات الإنجليزية فى موضوعية محايدة وباردة، ثم تدفع بها لتعبر المضيق ثانية مزخرفة وفخيمة، وبالغة الضخامة والهول.

لقد أعطى مونتسكيو حياة للأفكار التى تلقاها، وأثار فولتير زندقة المفكرين

البريطانيين الباردة، ويمكن القول إن الموجات الثقافية لم تتوقف عن المجىء ذهابا وإيابا، ولم يحدث أن تطلعت إنجلترا إلى فرنسا وقلدتها كما حدث فى هذا القرن، والعكس صحيح أيضا.

وقد ترك الإنجليز الكلاسية الفرنسية تغزوهم، وبدأت فرنسا تكتشف الأدب الإنجليزى، ولم يكن هذا أمرا هينا، ذلك أن فرنسا كانت أقل شعوب أوربا تتبّعا لما يجرى حولها، وترى فى أى أدب أجنبى شيئا همجيا، وتناقش علانية ما إذا كان ممكنا أن يصبح المرء ألمانيا ومفكرا فى الوقت نفسه، وإنه لقدر غريب هذا الذى جمع بين هاتين الأمتين اللتين لم تتوقف العداوة بينهما يوما، وهما فى الوقت نفسه متجاورتان، ومتواجهتان، ويتبادلان التأثير بلا توقف، رغبة خالصة فى التبادل نفسه، أو كرد فعل لا مناص لهما منه. ومع أن الأدب الإنجليزى قدّم عددًا من الشعراء الأصلاء، وكتاب المسرح والمؤرخين والفلاسفة الذين لا يُقارن بهم أحد، وكانوا موضع إعجاب أوربا، لكنهم لم يستطيعوا، مثلهم فى ذلك متل غيرهم، أن يتحرروا من استيراد الأفكار التى تحمل الطابع الفرنسى.

وأفسحت البلاد الأخرى مضطرة، وفى أحسن الأحوال على غير رغبتها، الأبواب للموجة الصاعدة، ذلك أن الإسبان والبرتغاليين وأهل البندقية يحتقرون الشعوب الأخرى ويكرهون الفرنسيين، ومع ذلك لم يكونوا أقل من غيرهم فضولا ليأخذوا كثيرا. وقد حاول السويسريون فى هذا القرن، وهو أزهى عصورهم الأدبية، أن يقاوموا سيطرة الفلسفة الفرنسية، بفكر نموذجى، وبعلماء ومؤرخين كبار، وليسوا أدنى قامة من روسو، ومع ذلك لم تستطع أن تتجاهل أدب جارتها، وبخاصة أن روسو كان يقيم فى جنيف وهى على مقربة من الحدود الفرنسية، ويكتب مؤلفاته بالفرنسية، ويعتبره الفرنسيون واحدًا من علمائهم.

وكانت إسبانيا فى حالة إغماء فكرى، ولم تجد أمامها علاجًا لضعفها إلّا أن تتطلع إلى ما يجرى خارج حدودها فى الأدب والفن، تقرؤه وتقتبس منه، وأن تدع رياح التجديد تلفها، وأن تسير على خطى المتفرنسين من علمائها وكتابها. وكان يحكم إيطاليا أمراء نصف فرنسيين، ولم تحاول أن تتجنب نتائج هذه الموجة الثقافية الكاسحة، ورغم أنها احتفظت بطابعها الذاتى واضحا فى الشعر والمسرح، وابتدعت

أجناسًا أدبية جديدة، إلّا أنها تركت التأثير الفرنسى يغزوها فى كتاباتها السياسية، وأترعت من الفلسفة الفرنسية حتى انتشت.

وأصبح تقليد ما هو فرنسى شائعا فى هولندا. هذه البركة الشاسعة من الوحل والرمل، وقد تحولت بفضل ذكاء الإنسان وقدرته أرضًا من أخصب بقاع العالم، والتى تثير الخيال بشواطئها العميقة، وقنواتها التى لا تنتهى، تتلاقى وتتقاطع فى صور عديدة، وأساطيرها التقليدية وذكريات الحروب والحملات البحرية، والبطولات الأسطورية، وتغذى الإلهام المحلى بكل ما يحب ويرغب، وأصبحت مهبط الشعراء والكتاب إلى جانب أمواج البحر، والبحيرات والأنهار والزهور، باسمة أو حزينة. واحترم الأدباء الهولنديون شعراء وكتابا طبيعة بلادهم، وأعاروها قلوبهم واهتمامهم، ومع ذلك عانوا من التأثير الفرنسى، وحاولوا أن يجعلوا مسرحهم على نمط المسرح الفرنسى، وأدى هذا إلى رد فعل فى نهاية القرن، فقاوموا هذا التأثير، واستداروا نحو الكتاب الإنجليز والألمان، واقتربوا أكثر فأكثر من الطابع الذاتى لأمتهم وأصولها.

ولم تستطع الدول الإسكندنافية أن تكون بمنجاة من هذا التأثير، فسارت فى ركابه الدانمرك، وفى السويد تأثّر به كتّاب حقيقيون وعلماء وفلاسفة، وبعضهم كان يكتب باللاتينية، وشعراء ومسرحيون، وكلهم عرف الثقافات الأجنبية لينمى معارفه، وظلت الأبصار متجهة إلى فرنسا، وظل التأثّر بأدبها قائما إلى أن بدأت الرومانسية فيها تؤكد على تقاليد شعوب الشمال، وتدعو الفكر الإسكندنافى إلى التحرر النهائى من العوامل الخارجية.

وخارج أوربا لم يكن هناك أحد، كان العالم يسبح فى الفوضى أو الجهل أو الخرافة، أو استسلم لإغفاءة طويلة، ولم تستطع جلبة الحياة وصخب التقدم فى هذه البقعة من الأرض أن يوقظه، وبقى ينتظر حتى القرن التالى، وربما الذى بعده أيضًا وليس معنى هذا أن أوربا هذا القرن كانت مبرأة من العيوب، فقد كان تاريخها ثورات لا تنقطع، وحروبا لا تهدأ، ونسيجا متزاحمًا من كل أنواع البؤس، وألوان الجنون، وأصناف الجرائم، ولمّا أفسدهم الترف أخذوا يستغلون سكان المستعمرات فى قسوة كريهة، ووحشية ظاهرة.

وقريبا من نهاية القرن الثامن عشر تمزقت العقائد، وحلت الأفكار مكانها، وبلغ المد الثورى أقصى غاياته عنفًا عند الكتاب، وأشرف النظام الاجتماعى على الهاوية، وعظمت الرغبة فى التدمير، وتوالت الاضطرابات الاجتماعية، وسيطر الشعور بضرورة توزيع الرفاهية بين الناس بالعدل والقسطاس، وأخذت الأزمة تقترب، والأحداث الكبرى يرن صداها فى كل أنحاء المعمورة، وبدأت الدعوة إلى تحرير المستعمرات تعلو، وتهيّأ الموقف للانفجار، وكان وراء انفجاره عقول العلماء، وأقلام الكتّاب، وأية ثورة عظيمة إنما تقوم فى الأفكار قبل أن تتحقق فى القانون أو فى الحياة الاجتماعية.

لم يتخذ القرن الثامن عشر شهرته من بلد، ولا من دولة، وإنما يدين بها لجميع شعوب أوربا، وهذا هو الذى صيّر تلك الشهرة عظيمة وشائقة، وعالمية وحقيقية إلى هذا الحد.

● المفكّرون يعتنقون العالميّة:

كان وراء الدعوة إلى تجاوز القوميات الضيقة، والانطلاق إلى مجال العالمية الفسيح، مفكرون عظماء، وأفكار ملهمة، ولا تتسع هذه الصفحات المعدودة لأن نأتى عليهم جميعا، وبحسبنا هنا أن نقف عند القـمم الممثلة.

أول هؤلاء الألمانى ليسينج (١٧٢٩ - ١٧٨١)، وكان قد قرأ وبحث على نحو لا يصدق وقال عنه أحد أساتذته عندما كان تلميذا: إنه جواد شاب، ينبغى أن نضاعف له حصته من الشعير!. وكان يرى أن كل مطبوع جيد للقراءة، ويحب أن يقرأ ما لا يجبر على معرفته بخاصة، وما لا يعرفه الآخرون.

وأرسلته أسرته إلى جامعة ليبزج ليدرس فيها ما يؤهله أن يصبح من رجال الدين، غير أنها سرعان ما عرفت فى شىء من الخجل أن الناس يرونه فى كواليس المسرح أكثر مما يرونه فى قاعة المحاضرات، وأنه يترجم المسرحيات، وألف بعضا منها. أمّا هو فصـمم من جانبه على أن يدع الحياء، وأن يتخلى عن ملامح مرشح مسكين للرهبنة، وأن يتردد على مجالس الطبقة العالية، وأن يتعلم استعمال السيف، وأن يحذق الرقص، لأنه يرى أن الكتب تستطيع أن تصنع عالِمًا حسنًا، ولكنها

وحدها لا تكون رجلا، وأن العلم الفاتر الناشىء عن الكتب وحدها لا يطبع فى الرأس إلا حروفا ميّتة.

لم يكن جامدا، وبكل تأكيد لم يكن عاطفيا، ومنح الحب من حياته مكانا ضئيلا، وكان يقول عن نفسه إنه لم يكتب قط رسالة إلى امرأة لا يستطيع أن يظهرها لأى شخص كان، ومع ذلك فقد أحب بلا أسرار ولا أحلام، وتزوّج متأخرًا بصاحبة إختارها على أنها أفضل الممكنات، ومن نوع يعسر فهمه، والطفل الذى جاءت به توفى بعد أيام من مولده، وتبعته أمه بعد قليل، ومزّق الحادث قلبه، وسمعه الناس يشكو فى مرارة مؤثرة: إنه لم يطلب شيئا صعب المنال، طلب هذا القدر الضئيل الذى مُنح للآخرين، وحتى هذا حُرم منه!.

وقرر أن يواجه مصيره، وليجعله أخف ثقلا وأهون أحزانا قرر أن يغرق نفسه فى العمل، وفعلا تحوّل إلى عقل عامل.

كان ليسينج يرى نفسه مواطنا عالميا، ولم يتردد فى الإعلان عن عالميته هذه، ويقول بصوت مرتفع إنه لا يرغب فى أن يشتهر بالوطنية، ولعلها آخر شىء يطمح فيه، وليست لديه أية فكرة عن حب الوطن، ومع ذلك كان ألمانيًا عميقا، وأحد القلائل الذين خلقوا الروح الجديد فى ألمانيا، وآثر على امتداد حياته أن يأخذ جانب الضعفاء والمضطهدين والمظلومين فى أى مكان وأى جانب.

* * *

وكان فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) أحد هؤلاء العمالقة أيضا، وقمة القرن الثامن عشر، حتى أن النقاد يتساءلون: ترى لو لم يكن وُجد فى هذا العصر، هل كان سيأخذ نفس الملامح والسمات؟.

كان فيلسوفا، لأنه لم يتوقف يوما عن السؤال: ما الروح والمكان، والمادة، والأزل، والزمان، والنور، ولا توجد فلسفة بعيدة أو قريبة، قديمة أو حديثة، لم تستثر رغبته فى الاطلاع، ولم يرها جديرة بالانتباه.

وهناك سمتان أساسيتان يمكن أن نرد إليهما جوهر أخلاقه: النهم الشديد إلى المعرفة، وحدّة اللهفة على التمتع باللذات، وهما يفسران أيضا احترامه العلم

وتطبيقاته العملية، وكراهيته الدين ورجاله. وكانت معارضته للمسيحية قوية، وتحولت إلى فكرة ملحّة، ومعها تصبح عقليته الرقيقة الساحرة خشونةً وعنفا، ويبلغ تطرفه غايته عندما يتعلق الأمر «بسحق المرذولة» كما كان يدعوها، وهو يعبّر عن جحوده لها لا عشر مرات، ولا مئة مرة، بل تحت ألف صورة مختلفة. والتوراة عنده لا عظمة فيها ولا جمال، والإنجيل لم يأت بغير التعاسة على الأرض، والكنيسة كلها بلا استثناء فساد أو جنون، والمجاهرون بالعقيدة متعصبون وأنقاهم وأنبلهم سحبوا فى الحبال وسيقوا إلى السجون.

وكان فى الوقت نفسه جملة أشياء: لا هوتيا، وفيلسوفا، وصينيا، ورائدا للملك بروسيا، وهنديا، وملحدا، ومؤلها، وعالميا، ويكتب لجميع العقول حتى تلك التى تتأثر بالمزاح والسخرية، أكثر مما تتأثر بالجد والرزانة.

قضى ثلاثة أعوام منفيا فى إنجلترا، وأمضى عشرا فى قلعة «سيرى» فى كنف المركيزة دى شاتليه، وثلاثا فى بلاط فيدريك الثانى ملك بروسيا، وفى عام ١٧٥٥م قرر أن يستقل بأمر نفسه، لأن هذا الاستقلال ضرورى للتعبير عن آرائه بحرية كاملة، فأقام على حدود سويسرا، وبعد خمس سنوات انتقل إلى قرية فرنيى على الحدود نفسها، وبفضله أصبحت المركز الفكرى للعالم نحوًا من عشرين عاما.

هذه الرحلات أكسبته ثقافة واسعة وزوحا إنسانيا عاليا، فكان من دعاة تجاوز القومية الضيقة إلى مجال العالمية الفسيح، ورغم إدراكه العميق للدور الذى تلعبه البيئة والعادات والتقاليد فى تكوين الذوق الأدبى، وفى الإبداع الفنى، ظل يدعو بشدة إلى خَلْق ذوق عالمى عماده المبادئ العامة للطبيعة الإنسانية. وعندما أصدر كتابه «دراسة فى الشعر الملحمى» عام ١٧٢٧م دعا الشعوب إلى اهتمام أقل سطحية بالأعمال الأدبية وأنماط الحياة عند جيرانهم، فقد يؤدى تبادل المعارف والمبادلات الأدبية، إلى خلق هذا الذوق الذى نبحث عنه عبثا.

وأثناء إقامته فى إنجلترا أصبح فكره أكثر انفتاحًا، وأشد اهتماما بأدب البلد الذى يعيش فيه، فدرس شكسبير، وأشاد بجهوده، وكيف أنقذ المسرحية المأسوية الكلاسية من الوحل الذى تردّت فيه، ولكنه لم يتردد فى أن يقول: إنّ مؤلِّفا مثل شكسبير يقف عند ذوق مواطنيه وحدهم لا يمكن أن يكون عظيما!.

وأعجب بقوة ملتون فى ملاحمه، ولكنه سخر من استعاراته عن الموت والحياة، ووجد فى لوك أستاذا عظيما للفلسفة، وعرف شيئا من اكتشافات نيوتن العلمية، وأخذ بالحرية الإنجليزية، وبالتسامح الدينى الذى يسود بريطانيا. وفى لندن نشر عام ١٧٢٨ ديوانه «هنريات» بالاكتتاب، فدر عليه الكثير من المجد، والقليل من المال، وجمع مادة كتابه «تاريخ شارل الثانى عشر»، ومتأثرا بحياة الإنجليز وعاداتهم أعد كتابه «رسائل فلسفية»، وأراد بها أن يبين لمواطنيه ما للحرية من متعة وأثر فى التقدم، وأن يشعرهم بالوطأة التى لا تحتمل لقوتين قاهريتين كانتا تثقلان كواهلهم، وهما: الاستبداد الغبى والمذهب الكاتوليكى.

لقد فكّك فولتير روابط المجتمع فى عصره عندما علّم الناس الشك فى مشروعية السلطة، ودفعهم إلى احتقارها، وسعى إلى إعادة تنظيم المجتمع وفق مبادئ جديدة تقوم على حرية الفكر المطلقة، والتنظيم العقلى الذى يهدف إلى تحقيق الحياة الطبيعية لكل فرد، والإنسانية المتسامحة التى تفتح الباب عريضا واسعا أمام عالمية ينطوى تحت لوائها الناس جميعا.

* * *

ومن بين هؤلاء جميعا يستحق خوان أندريس(١٧٤٠ - ١٨١٧)، وهو راهب إسبانى مؤرخ من مقاطعة بلنسية، وقفة خاصة، رغم أن الباحثين يكادون لا يشيرون إليه إلا لماما، لأنه أنصف الحضارة العربية، وأبان فى وضوح وصراحة الدور الذى قامت به فى نهضة أوربا، ونشأة مختلف العلوم فيها، وكان ينتمى إلى طائفة اليسوعيين فى إسبانيا، وحين اصطدموا مع ملكها كارلوس الثالث (١٧١٦ - ١٧٨٨) أصدر قرارا بطردهم خارج إسبانيا، وطلب من البابا كليمنت الرابع والعشرين أن يلغى نظامهم فاستجاب له، وحينئذ اختار خوان أندريس أن يهاجر إلى إيطاليا، وفيها أمضى بقية حياته، وأصبح أمين مكتبة القصر الملكى.

وفى إيطاليا ألّف عددا كبيرا من الكتب يهمنا أن نشير من بينها بخاصة إلى كتابيه: «رسالة عن موسيقا العرب» و «أصول الأدب بعامة، وتطوراته، وحالته الراهنة» وهذا الكتاب الأخير ألفه بالإيطالية، وجاء فى سبعة أجزاء كبار، ونشره فى برما بين عامى ١٧٨٢ - ١٧٩٥، وفيه شغل الحديث عن الفكر العربى مساحة تبلغ

الجزأين تقريبا، وكان كالجاحظ من قبل، وربما على نحو أوضح، أول من التفت إلى التأثير والتأثر المتبادل بين الحضارات، وأول من وضع يده فى القرن الثامن عشر على تأثير الأدب العربى فى الآداب الأوربية، ودرس ذلك على نحو منهجى بقدر ما تسمح به ظروف عصره، وتتبع مصادر التأثير وروافده، وإن لم يكن قد عرف بعد، لا هو ولا غيره، أن علما سوف يتمخض عنه المستقبل ويدرس هذه القضايا، اسمه: الأدب المقارن.

لقد سبق خوان أندريس عصره بكتابه هذا، وخطا الخطوة الأولى ببحثه، وإن تجاهله الدارسون ودعاة العالمية، لأنه قال: إن الآداب الأوربية الحديثة، وحركة التأليف العلمى فى المجالات المختلفة، تدين فى نشأتها للأدب العربى. وقد ظلت إشاراته ونظرياته مجرد فروض فى عصره، لا يمكن توثيقها والبرهنة عليها كاملة، أما اليوم فأصبح الأمر حقيقة واقعة، فى ضوء ما تكشّف لنا من وثائق. ومهما يكن فقد كانت دراسته المفصلة خطوة واسعة نحو أدب مقارن حقيقى، وإن لم تحمل هذا الاسم، ولا كانت تطبيقا دقيقا لمناهجه، ومع ذلك، حسبه من فضل أنه وضع يده على جوهر الأدب المقارن، وأنه: دراسة التأثير المتبادل الذى يتجاوز حدود الأدب القومى[1].

* * *

وقام جوته، ١٧٤٩ - ١٨٣٢، فى ألمانيا بالدور نفسه، إذ كان رأس الثائرين المتقفين فى وطنه.

فى عامه السادس ثار على رجال الدين حوله.

وفى السابع عبّر عن شكه فى العدالة الإنسانية

وفى الثامن كتب مقالا باللاتينية قارن فيه بين معرفة الوثنيين ومعرفة المسيحيين.

وفى الحادية عشر كتب رواية عالمية فى سبع لغات.

---

(١) لمزيد من المعلومات انظر دراستنا عنه فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن، دراسات نظرية وتطبيقية وسوف يصدر عام ١٩٨٨.

وفى الثانية عشرة قام بمبارزة.

وفى الرابعة عشرة أحب بعنف للمرة الأولى.

وفى الرابعة والسبعين أحب بالعنف نفسه للمرة الأخيرة.

وفى الثانية والثمانين أنهى الجزء الثانى من ملحمته فاوست.

كان جده الأعلى حدّادا والأدنى خياطا، واستطاع هذا أن يربى ابنه فأصبح مستشارا لمدينة فرانكفورت، وما أسرع ما تناسى أصوله المتواضعة، وربى ابنه تربية عالية، ولم يشر جوته أبدا إلى جَدَّيْه الأقربين: الحدّاد والخيّاط.

أراد له أبوه أن يدرس القانون ليكون أستاذا فى الجامعة ولكن الفتى لم يكن يعنيه لا القانون ولا التدريس، وليرضى والده دخل الجامعة، وليرضى نفسه أخذ يدرس الحياة عملاً، يخبّ فيها ويضع، أكثر مما يقرأ فى الكتب أو يتردد على قاعة الدرس، وأقبل على الاجتماعات، والحفلات الموسيقية، والنزهات والرحلات، وأحب هذه بكل قوة، وفى شتى ألوانها، رحل ماشيا، وعلى حصان، وفى عربة، إلى سويسرا وفرنسا وإيطاليا، وداخل ألمانيا نفسها، وكل رحلة كانت فتحا، ومعها يزداد ثراء وتوترا، وشهد عام ١٧٩٢ معركة فالمى بين وطنه وفرنسا، وفيها هُزمت ألمانيا، وخطب فيها، وقال كلمته الشهيرة، إذ أصبحت نبوءة حقيقية: «من هذا المكان، فى هذه الساعة، يولد عصر جديد».

وانفق الجانب الأكبر من حياته فى الشراب ومع النساء، يعشق بسهولة، وينسى بالسهولة نفسها، وحوّل كل تجاربه هذه إلى أشعار، وعندما أحس أنه عرف الحياة بقدر كاف، انسحب إلى الريف، واعتزل المرأة، وأمضى وقته فى النزهات الخلوية الطويلة، يقرأ شكسبير، وكان مفتونا بمسرحه، وهومير، ويتعمق فى كل ألوان المعرفة، فدرس الآداب الأجنبية، الفرنسية والشرقية من بينها بخاصة، وتخصص فى الدراسات اللاتينية، واهتم بمعرفة الأديان التى كانت على أيامه.

طالع شعر حافظ الشيرازى الشاعر الفارسى المعروف، وكان هامر قد نقله إلى الألمانية، ووجد فيه كثيرا من الصور الجديدة، والأوصاف الجميلة، والإلهام العميق، فأثار فى نفسه إعجابا كبيرا، ورغّبه فى تحدّيه، فنظم على طريقته قصائده

التى أطلق على مجموعها اسم «الديوان»، وأثار فضوله، ودفعه إلى قراءة كتب أخرى عن الشرق، من بينها كتاب «أسفار إلى فارس والهند» بقلم **شردن**، ومجموعة الأشعار العربية التى نقلها إلى الفرنسية المستشرق **دى ساسى**.

وهو يدرس الحياة التقى بإناس من كل الطبقات: أصحاب الفنادق وبناتهم، ورجال الدين، رهبانا وراهبات وقساوسة، وأساتذة الرقص والتجار، ورجال الصناعة والعمال، وكان يجد فى كل من يعرفهم شيئا إلهيا جديرا بالحب والتقدير. وإلى جانب هؤلاء ارتبط بصلات شخصية وقوية مع كل عظماء عصره من الفنانين والأدباء والساسة، ولقى **نابليون بونابرت** وحاوره، وتحدث إليه.

كان **نابليون** خلال حروبه فى أوربا لا يزال يتنقل من نصر إلى نصر، ثم استقر رأى المتحاربين على عقد مؤتمر عام بمدينة إيرفوت بألمانيا، يتفاوض فيه إمبراطور فرنسا وقيصر روسيا وملك بروسيا، ويشهده وزراؤهم وقواد جيوشهم ورجال حاشيتهم، وكان أمير فايمر بين المؤتمرين فرغب إلى **جوته** أن يصحبه، فقبل بعد تردد، ووصل إلى تلك المدينة فى ٢٩ سبتمبر ١٨٠٨، وشهد تمثيل فرقة الكوميدى فرانسيز، وكان نابليون قد صحبها معه، وتعرف إلى بعض عظماء الرجال فأخبر أحدهم نابليون بوجود جوته بين رجال المؤتمر، فحدّد لمقابلته يوم ٢ أكتوبر الساعة العاشرة صباحا.

كانت هذه المقابلة حدثا هاما فى حياة جوته ظل يردد حديثها طوال حياته، وقد وصل إلى القصر الذى حل فيه نابليون قبيل الموعد بقليل مرتديا ثيابه الرسمية، ولقى جماعة من الوزراء والقواد ينتظرون الإذن بالدخول فانضم إليهم. وعند الساعة العاشرة دخلوا جميعا، وكان نابليون يتناول إفطاره، فأخذ يتحدث إلى كل واحد منهم فى مهام الدولة وشئونها. ولما رأى جوته أشار إليه بأن يتقدم، وسأله عن سنه فأجابه: ستون سنة، فقال نابليون إنه يحمل عبء هذه السنين بنشاط، ثم أضاف: أعرف أنك أعظم شاعر مأساوى فى ألمانيا. فأجابه جوته: إنك تسىء إلى بلادى ياذا الجلالة، لأننا نعتقد أن عندنا شعراء كبارا لابد أن جلالتكم سمعت بهم، أمثال **شيللر وليسينج** فأجاب نابليون: أعترف أنى لا أعرف عنهم شيئا. ثم نصح جوته أن يشهد كل مساء تمثيل فرقة الكوميدى فرانسيز.

وأشار بعض الحاضرين إلى أن جوته ترجم من قبل إلى الألمانية مسرحية محمد التى كتبها فولتير، فقال الإمبراطور إنها ليست ذات قيمة.

ولما انتقل الحديث إلى رواية آلام فرتر قال نابليون إنه طالعها سبع مرات فى غضون حملته على مصر، وإنتقد الفصل الخاص فيها بانتجار البطل انتقادا شديدا، وفيما بعد اعترف جوته بصحته. وفى نهاية الحديث قال نابليون لأحد رجاله مشيرا إلى جوته: هذا رجل.

وقد انتقل نابليون إلى فايمر نفسها فى ٦ أكتوبر وشهد تمثيل الكوميدى فرانسيز على المسرح الذى أنشأه جوته وكان يتولى إدارته، ومثلت مسرحية «موت قيصر»، وأقيمت بعد التمثيل حفلة راقصة فى القصر، دعا نابليون خلالها جوته لمقابلته، وكان مما قاله له: يجب أن تكون المأساة مدرسة الملوك والشعوب، وأعظم آثار الشاعر. عليك أن تذهب إلى باريس، وأن تكتب مسرحية موت قيصر من جديد، وأن تبين كيف أنه كان يستطيع تحقيق سعادة العالم لو أنهم تركوه يعيش.. لا شىء يعدل مأساة جيدة التأليف، إنها تتفوق على التاريخ من بعض النواحى.

عندما استقر جوته فى فايمر وأقام بها على امتداد ربع قرن جعل منها مركز العالم الأدبى، وجمع حوله أشهر الرجال والنساء، يتناقشون فى الفلسفة والشعر والحب، وأقام فى قصره مسرحا صغيرا كان مديره، وكتب له أعظم مسرحيات عصره.

وما لبث جوته مع الزمن والتجربة واتساع المعرفة أن بدأ مرحلة جديدة، لن يكون فيها ذلك المتمرد الذى يود تدمير العالم، وإنما الفيلسوف الذى يحاول أن يفهمه، ولم يعد يبحث إلّا عن المزيد من النور والجمال، ورأى الكرامة فى التواضع والتسامح، وأن يكون احترام الإنسان لذاته، مهما كانت عقيدته أو وطنه أو طبقته الاجتماعية، ودون أن ينسى وضعه وحياته بين الأمراء والطبقة العالية بدأ يميل إلى مجتمع الفقراء، ويقيم معهم صداقات وطيدة: الجزارين والخبازين وصانعو الشموع وعمال المناجم وغيرهم، ويرى أنهم أطول قامة أمام الله.

وكان يهتم بكل ما ينتمى إلى الجنس الإنسانى ماعدا الحرب، فهو أساسًا داعية سلام، وقد أحب بعنف، ولكنه كره التعصب القومى من أعماقه، وقد اتهم بالجبن

لأنه رفض أن يكتب أغانى حربية، وكان ردّه : أبدا لن أكتب شيئا لا أحس به، لقد ألّفت أغانى حب فحسب بعد أن أحببت، كيف يكتب أغانى كراهية من لم يعرف الكره فى حياته؟!

كان جوته شاعرا ورساما وموسيقيا وأديبا وعالما، وجمعت أعماله فكانت فى ثلاثة وأربعين ومئة مجلد ضخم، وكانت تنضح كلها بأريج إنسانى فوّاح، ومثل هذا الروح العالمى من أشهر كاتب فى أوربا على الإطلاق فى أيامه كفيل بأن يخفف من غلواء القومية، وأن يدفع الناس إلى تأمل ما هو خارج أوطانهم، ولا غرو إذن أن يكون جوته أول داعية للأدب العالمى[٢].

* * *

وكانت مدام دى ستال، ١٧٦٦ - ١٨١٧، آخر القائمة فى هذه الأرواح العظيمة التى شهدها القرن الثامن عشر، وهيأت المناخ لنشأة الأدب المقارن.

اسمها الحقيقى جيرمان نيكر، وُلدت يحيط بها المعجبون الذين يأتى بهم الغنى والجاه والطبقة الاجتماعية، فقد كان أبوها صاحب مصرف شهير فى جنيف، ورئيس الوزراء فى عهد لويس السادس عشر، قبيل قيام الثورة الفرنسية بقليل. وكان مسلك والديها هو المثال الذى أرشدها منذ سن مبكرة إلى حب الحياة العائلية السعيدة، وسحر الحياة الأرستقراطية الذى يبهر العيون. وكانت منذ صغرها طفلة معجزة، ويقول عنها الناقد الفرنسى سنت بيف فى كتابه «صور نسائية» إنها اعتادت أن تجلس وهى فى الحادية عشرة من عمرها فى صالون والدتها، وسط الشخصيات الهامة من رجال عصرها، تشدهم إليها بإجاباتها السريعة، وذكائها اللمّاح، وأصبحت موضع إعجابهم الشديد، فتعلمت منهم أشياء كثيرة، وتعودت التفكير فى سن طرية، ولنا أن نراها تصورا : فتاة سمراء، طويلة القامة، ذات جبهة نبيلة، وعينان سوداوان واسعان، يعكسان روحًا قويا، وعزما صارما، وشعر أثيث فاحم، عصبية ويقظة وفضولية، وفى حديثها عذوبة ورقة.

وكان الصالون مدرستها التى تعلمت فيها أشياء كثيرة.

(٢) انظر الفصل الخاص بالأدب العالمى من هذا الكتاب.

وشبت، وأخذ صوتها رنينا دافئا، وأصبح سواد عينيها أشد بريقا وتأثيرا، وبدأت تخلو مع نفسها لتقرأ، فقرأت هلويز الجديدة لروسو، وآلام فرتر لجوته، وربما مانو ليسكو للأب بريفو، وهذه الأخيرة تحكى قصة غرام عنيف، استحوذ على كائنين والتهم روحها وحياتها، وبدل أن يحلّق بها عاليا هوى بها إلى الحضيض. وفى الخامسة عشرة من عمرها بدأت تكتب الرواية والمسرحية، وفى إحدى الأمسيات، مع لحظة اكتئاب شديدة، اقترب منها الحب، ودق قلبها بعنف، وفى العشرين من عمرها، واستجابة لرغبة والدتها، زُفّت إلى البارون دى ستال سفير السويد فى باريس، بعد أن وعد والديها إلّا يحملها إلى وطنه بغير رغبتها، وكان متوسط الثقافة، يُعنى بمصالحه دائما، ويربح كثيرا، وينفق أكثر، وإلى جوار هذا كان رجل بلاط ممتاز، والعشيق الرسمى للملكة فرنسا مارى أنطوانيت، وجاء تعيينه فى باريس سفيرا لوطنه بعد إلحاح منها على ملك السويد.

وسرعان ما تبخّر حبها، وفشل زواجها، فثمة هوة فكرية عميقة تفصل بينها، فاستعاضت عن البيت بالحياة العامة، وطاف المجد بأحلامها، ومثل أساتذتها والمثقفين جميعا استقبلت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ بحفاوة بالغة، ولكنها حفاوة لم تعمّر طويلا، فسرعان ما أعرضت عنها، إذ كان للثورة انحرافات أغضبتها وأحزنتها، وملأت داخلها بالمرارة والألم، من الملاحقات، والأخطاء المخزية، والرعب، وإعدام الملكة بخاصة، فخاطرت بحياتها ورفعت صوتها كريما وشجاعا واحتجت على هذه الجريمة، وتحول صالونها إلى منتدى سياسى يجتمع فيه المعجبون بالنظام الدستورى الإنجليزى، ولما أصبحت موضع شبهة بسبب صلتها بهؤلاء القوم اجتازت الحدود فى آخر لحظة من شهر ديسمبر ١٧٩٢، ولجأت إلى مدينة كوبيه على شواطئ بحيرة جنيف، حيث يقيم أبوها، وكان هذا منفاها الأول.

وبعد سقوط روبسبير المرعب عادت إلى باريس، وكانت من أوائل السيدات اللائى فتحن ندواتهن، وحاولت أن تتخذها سبيلا إلى التوفيق بين رجال الأرستقراطية واليعاقبة[٣]، فاتهمت بأنها تخدع الفريقين، ولما أحست بأن الأخطار والكراهية تحاصرها عادت إلى كوبيه من جديد.

---

(٣) اليعاقبة، جماعة جمهورية واصلت خلال الثورة الفرنسية أبحاثها العلمية فى اليعقوبيين القديم.

وفى عام ١٧٩٧ عادت إلى باريس من جديد، وحاولت أول الأمر أن تعيش فى سلام، وكانت على صلة مع نابليون فيها شيء من الدلال، ولم تقطعها حتى بعد أن انفرد بالحكم، ولكن حدث أن بنيامين كونستان أعد فى منزلها خطابه الذى ألقاه فى الجمعية التشريعية ليهتك ستر «فجر الاستبداد»، فأكد ذلك القطيعة بينها وبين نابليون، على الرغم مما بدا فى كتابها «عن الأدب» من أنها مازالت تجمع بين التقرب إلى نابليون والتلميحات الماكرة التى تدين الطغيان والاستبداد، وأصبح صالونها أشهر صالونات باريس، وفيه بدأت الحملة على نابليون شعرا هجائيا، وبدأ روّاده يتآمرون مع القواد المناهضين لنابليون، ويتمنون أن يسقط المستبد حتى لو كان الثمن هزيمة الجيوش الفرنسية فى حروبها مع أعدائها، ولم يعد نابليون يحتمل هذا منها فأمرها بمغادرة باريس إلى مسافة مئة وستين كيلو مترا بعيدا عن العاصمة، وكان هذا هو نفيها الثالث، وقضى على الجهود التى بذلتها لتجعل من صالونها منتدى يكون مركزًا للذوق الأدبى والتأثير السياسى.

نفذت مدام دى ستال أمر النفى، وأخذت تجوب البلاد الأوربية، زارت ألمانيا وتعرفت على أدبائها، ولقيت جوته وحاورته فى الموت والحياة والله والعالم، وذهبت إلى برلين ولقيث أدباءها، وأجرت حوارا مع شيللر عن العلاقة بين الأدبين الفرنسى والألمانى، ورحلت إلى إيطاليا ودرست الآثار القديمة، وتمثلت جمال الطبيعة، وتأملت تقاليد شعوب الجنوب كما يحياها الناس، ثم ذهبت إلى إنجلترا وحاولت أن تتعرف عليها وعلى أدبها، بوصفها ممثلة لأدب الشمال. وأضفت هذه الرحلات على أدبها طابعا عالميا ميزها عن أدباء عصرها، والفرنسيين من بينهم بخاصة.

فى كوبيه جعلت من صالونها الأدبى بلاطا حقيقيا، روّاده مجموعة من الأرواح المختارة قدمت من مختلف بلاد العالم، فيهم رجل الدولة والاقتصادى والمؤرخ والشاعر والأمير، والقادم من بولندا أو إيطاليا أو بروسيا أو فرنسا أو غيرها، ويمثلون الطبقة الأوربية العالية فكرا أو مولدا، ومعها أخذت المدينة نفس المكانة العالمية التى احتلتها مدينة فرنيه حين أقام فيها فولتير منفيا، وأصبحت مصدر إشعاع فكرى وملتقى لجميع الذين لم يكونوا تحت سيطرة نابليون ويكرهونه، وكثرت الزيارات، وجعلت القوم يتحدثون، ويمثلون المسرحيات الهزلية، وأثناء ذلك

عصفت الأحداث بقلب **مدام دى ستال**، فقد فارقها **بنيامين كونستان**، وكانت مدلهة بحبه، فذاقت مرارة الهجر، ولاذت أكثر بالأدب والتأليف. وحينئذ ألّفت كتابها «عن ألمانيا»، وخطر لها أن تستدر عطف الإمبراطور فأرسلت إليه الكتاب، فكان ردّه أمرا بإتلاف ما ظهر من نسخه، وأن تنفى صاحبته إلى كوبيه.

وخلال ذلك طرقت السعادة بابها من جديد، فهام بها حبًّا ضابط شاب جريح فى الثالثة والعشرين من عمره، وهى أرمل فى السادسة والأربعين، وتزوجا سرًّا، وكانت ترتجف خوف أن يُستدعى إلى الجيش فهربا إلى روسيا والسويد وإنجلترا، وفى هذه الأخيرة نشرت كتابها «عن ألمانيا» مرة ثانية.

كانت **مدام دى ستال** امرأة ذات عاطفة مشبوبة، لا ينضب معينها من الهوى، وأرادت أن تنعم بلذائذ الحياة حتى الثمالة، حرة لا يقهرها أحد على أمر، فلما افتقدت الحب ألقت بنفسها فى حومة المجد، دون أن تكون راضية، فقد ظلت تردد دائما: «ليس المجد بالنسبة للمرأة إلّا حدادا صارخا على السعادة»، وبقيت تحلم بالسعادة لنفسها وبالحرية للآخرين وكان ذلك وراء دعوتها العنيدة إلى العدالة، وكراهيتها الشديدة للاستبداد.

ومع ذلك، كانت فكريا ابنة **فولتير** داعية العقل، والقرن الثامن عشر الذى غلبت فيه النزعة العقلية والميل إلى الحياة الاجتماعية الراقية، ولم يراودها الشك أبدا فى قيمته، ولم تهجره كما فعل روسو من قبل، وكانت حياتها تدريبا عليه، وأثار ذلك دهشة بالغة لدى المفكرين الألمان الكبار، مثل **جوته وفيشت، وشيللر**، وكتب عنها هذا الأخير: «إنها تريد تفسير كل شىء والتعمق فيه وتقديره، ولا تقبل أى شىء غامض أو لا يمكن إدراكه، ولا تؤمن بوجود شىء ما فى تلك المناطق التى لا تستطيع أن تضيئها بشعلتها»، وهو ما جعلها تبلغ حد الروعة فى توجيه صالونها الأدبى، إذ كانت أحاديثها نبعا يتدفق على الدوام بالأفكار القوية، شديدة الوقع على النفوس.

لقد جمعت بين عبقرية روسو وعبقرية **فولتير**، فأصبحت صورة حية للقرن الثامن عشر بأكمله.

* * *

كان إنتاج مدام دى ستال وفيرا فى مجال الإبداع والنقد على السواء، ويهمنا من بين كل ما كتبت أن نشير إلى الكتابات التى أسهمت فى الإتيان على أسوار العزلة، والتمرد على التعصب، وتجاوز القومية الضيقة، وأول هذه كتابها «الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية»، والفكرة التى يدور حولها هى «تأثير الدين والعادات والشرائع فى الأدب»، ولم تحقق الخطة التى وعدت بها، وجاءت أغلب صفحاته لا صلة لها بالأدب، وإنما سلسلة من الخطب الحماسية الخالصة عن الفضيلة والمجد والحرية والسعادة، بالغة الفخامة، شديدة الميوعة، فارغة الجوهر، حتى إنه يصعب تلخيصها، ولكنها انتهت إلى أن هناك صلة وثيقة بين الأدب والنظم الاجتماعية فى كل عصر وقطر، فالديمقراطية فى بلاد الإغريق، والأرستقراطية فى روما خلعت على أدب كل من البلدين طابعا خاصا، وما يعنينا من الكتاب أنها كانت تلتقط أمثلتها من آداب أجنبية كثيرة، وتحلل بعض مظاهرها، وتشير إلى وجوه التشابه أو الاختلاف بينها، وجملت على من لا يعيرون دراسة الأمم الأخرى اهتمامًا، أو يحتقرونها، ودعت إلى دراسة الآداب فى لغتها الأصلية.

جاء كتاب مدام دى ستال «عن الأدب»، يسبح بين ذكريات القرن الثامن عشر والمثل الذى يتطلع إليه القرن الوليد، خميرة رومانسية سوف تأخذ شكلها النهائى فيما بعد، ترن فيه أصداء ذكرياتها عما كان يتحدث به الندامى فى صالون والدتها، إلى جانب ما تعلّمته من الكتب، فقد كانت تقرأ قليلا، وتكتب سريعا، وتتلقى معظم أفكارها من الأحاديث. وفى الكتاب تلتقى روحا روسو وفولتير، ولو أنها لم تكن من أنصار حب الوحدة أو عبادة الطبيعة، وكان الإنسان فردا يشدها أكثر من أى شىء آخر، وهى مستعدة لأن تمشى مسافات طويلة كى تتحدث إلى رجل عبقرى لا تعرفه، وتفضل باريس على الخلوة فى قصر كوبيه، وحياة الصالون وشاغليه من الأرواح من العظيمة على البحيرة والجبال والغابات.

ولكن كتابها «عن ألمانيا» مختلف تماما، والظروف التى أحاطت به دفعته إلى شهرة واسعة منذ اللحظة الأولى، وظل ممنوعا فى فرنسا لمدة طويلة وملاحقا، وهو أول كتابات مدام دى ستال العظيمة، وفيه ألقت بكل ثقلها، ونسيت شخصيتها تماما، وقدمت لمواطنيها عالمًا جديدا عليهم تماما، إذ أن آخر ما كان يعرفه

الفرنسيون عن الألمان وحياتهم الفكرية أن ملكهم يعيش فى برلين، ويجلس كل يوم إلى الشعراء والفلاسفة، وينظم قصائد ركيكة فى اللغة الفرنسية، ويرسلها إلى فيكتور هيجو ليصححها له، ولكنهم لا يعترفون بوجود أدب ألمانى.

مع كتاب دى ستال عرفوا أن البلد الذى خضع لجيوشهم المنتصرة، أبدع على امتداد جيل واحد فقط أدبا غزيرا، يمكن أن يجىء فى مستوى أدبهم إن لم يتفوق عليه، ويعرض الكتاب صورة كاملة ومتنوعة للحياة الفكرية والأدبية فى المانيا. ورسمت إطارا كاملا لحياة الألمان النفسية والاجتماعية والقومية، فهى تصف المدن، وتوازن بين شخصيتى المانيا فى الشمال والجنوب، بين النظم والتقاليد فى فيينا وبرلين، وعرضت للتعليم الجامعى فى ألمانيا، وقدمت موجزا لحركة الشعر، وترجمت عددا من القصائد والمسرحيات، وألحقت به خلاصة لتطور الفلسفة الألمانية، ولكنها لم تتعاطف مع الرمزية فى الشعر، ولا مع التصوف فى الفلسفة، وكان تعاطفها مع الرومانسيين الألمان قليلا.

وحاولت أن توازن بين المجتمعين الفرنسى والألمانى، وواقع الكتّاب فى كل منهما، فالكاتب فى المانيا يخلق جمهوره، وفى فرنسا يصنع الجمهور كاتبه، وعلى حين يعيش الفيلسوف فى فرنسا حياته فى المجتمع، ويعطى أهمية للعلاقات الاجتماعية، هو فى المانيا مفكر وحيد، يعيش فى القمة، على هامش الحياة الثقافية تماما.

ثم تمضى خطوة تهم دارس الأدب المقارن، فقد صاحت فى وجه قومها: «إذا أردنا علاج العقم الذى أصاب الأدب الفرنسى فمن الضرورى أن نطعّمه برحيق أكثر قوة»، ونصحت بدراسة الأدب الألمانى، لأن الألمان أوسع الناس ثقافة، وأشدهم تأملا، فى أوربا بأسرها.

كانت مدام دى ستال خطوة واسعة تجاوزت الأدب الفرنسى على أيامها فى الدرس والنقد والتحليل والتمثيل والموازنة، ودعوة عملية لمتابعة هذا الطريق، ودفعت الذين جاءوا بعدها للسير فيه، وسوف ينتهى بهم إلى الأدب المقارن، أما هى فلم تقع على هذا المصطلح، ولم تعن بدراسة ما بين الآداب من أخذ وعطاء، أو تأثير وتأثر كما يقرره الأدب المقارن علميا.

● الرومانسية:

كان للرومانسية أثر لا بأس به فى التمهيد لنشأة الأدب المقارن، وفى توجيه الدراسات الأدبية وجهة تنتهى بها إلى المقارنة أو ما يقرب منها، فهى بوصفها حركت اجتاحت العالم الغربى كله فى زمن متقارب أثارت الفضول فى نفوس النقاد، ودفعتهم إلى الموازنة والمقارنة، ومعرفة ظلالها وآثارها عند أدباء البلاد الأخرى، والمجاورة لهم بخاصة.

وكان وراء نشأتها عوامل عديدة: أدبية تتمثل فى زيادة الاهتمام بالعاطفة والشعور والخيال، وفنية تتمثل فى اختلاط الكتّاب بالفنّانين، وكان الرسم قد ارتقى بفضل عدد من كبار الرسّامين أمثال الجريكو الإسبانى، ودى لاكروا الفرنسى، واستعاد رونقه وتعبيره العاطفى، واجتماعية تتمثل فى أن انتصار الفرد فى النضال من أجل حريته كان يزداد كل يوم تأكيدا، ومع ذلك من الحماقة بحث الرومانسية على أنها شىء واحد من الناحية التاريخية، وأكثر من ذلك تكوين نظرة عامة عنها فى جملتها، لأن تحليل أية رومانسية فى مكوّناتها والأفكار التى تتألف منها، والأفكار الفلسفية الحقة المتصلة بها، وتأثير هذا علميا على الحياة والفن، يفضى بنا إلى أنها بعيدة الاختلاف، وحتى متصارعة.

ليس فى قصدى، ولا هذا مكانه، أن أقف عند الرومانسية مذهبا نقديا، أفصل القول فى بواعثه وخصائصه وغاياته، لأن هذا المذهب الأدبى الذى نشأ وازدهر مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن الذى يليه، تفاوت فلسفة وظواهر ومضمونا فى كل أدب، واكتسى طابعا إن لم يكن محليا خالصا فهو مختلف فى جوانب عديدة عنه فى بقية البلاد الأخرى، رغم وحدة الجوهر، وأن ثمة عناصر مشتركة تتسع وتضيق بحسب كل حالة.

العنصران الأساسيان فى الروح الرومانسى هما: حب الاستطلاع وعشق الجمال، ومن دلائل هاتين الخاصتين الرجوع إلى القرون الوسطى وبعثها فكرا وحياة، ففى جوها المشحون ينابيع غير مستغلة، ذات تأثير رومانسى حافل بالجمال الغريب الذى يستطيع الخيال القوى الحصول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة.

ولما كانت الرومانسية قد أعقبت الكلاسية، وجاءت ردّ فعل مضاد لها، فقد اتخذت طريقا مناهضا لها تماما. فإذا كانت هذه تعنى بسلطان العقل، والغاية الخلقية فى الإبداع، والعودة إلى المصادر الوثنية، فإن الرومانسية تهتم بالعاطفة، وارتباط البطل ببيئته ووسطه، والنهل من المصادر المعاصرة المتاحة.

أدى تحطيم العمود الكلاسى إلى نتائج بعيدة المدى، أبرزها أن الرومانسيين صاروا ينظرون إلى الأدب على أنه من نتاج الفرد وعبقريته، وليس مجرد قوالب تقليدية، وأصبح النقد يفسر النتاج الأدبى تفسيرا علميا ويبين خصائصه الفنية، ويظهر العلاقة القائمة بين الأديب وبيئته وجنسه وطبقته، ويحدّد مقدار دَيْنه لمن سبقه من الأدباء، فاستفاد النقد بعامة، والأدب المقارن بخاصة، وكانت مدام دى ستال وروّاد صالونها أشهر من دعم هذه النظرية.

وضعت الرومانسية القيم العاطفية فوق، أو قبل، متطلبات العقل، وأفسحت مكانا رحيبا لشخصية الكاتب، ووقفت فى مواجهة سيادة العقل المطلقة، ودعت إلى الثورة على سلطانه، وإطلاق العنان للعواطف حتى تتخطى الحواجز المنيعة التى أقيمت فى طريقها، لأن العقل مهما بلغت قوته يعجز عن ارتياد المناطق التى ينفذ إليها القلب، وتحلّق فيها المشاعر والعواطف الإنسانية، ففى القلوب «الموهبة والرحمة والعذاب والحب، ومن القلب تتدفق الحياة حتى تمسها عصا موسى» على حد تعبير الشاعر الفرنسى دى ميسيه.

ودعوا إلى الابتعاد عن البلاغة الزائدة، ورغبوا فى التوافق مع الواقع، وأحيانا نسخه كما هو حتى فى اللغة، وفى حوار الأشخاص الأشد تواضعا، وإلى التعايش مع الماضى بإلقاء نظرة إلى الوراء فى ضوء الحاضر، فأعادوا اكتشاف الفنون القديمة مصرية وإغريقية ورومانية وإفريقية، وكان اكتشاف الفن المصرى القديم فى منتصف القرن الماضى من أعظم أحداث القرن التاسع عشر.

وأكدوا على الرحلة والبحث عن كل جميل خارج الحدود، يرحلون واقعا إذا استطاعوا، وقراءة فى حجراتهم إذا أعوزتهم الوسائل، فذهبوا إلى المشرق، مصر وفارس والهند، وإلى أمريكا اللاتينية، وإلى أعماق التاريخ، والأغانى الإسبانية،

ومسرح العصر الذهبى، والقصائد السكندنافية القديمة، وقصائد العصر الوسيط، وأقبلوا على أدب الرحلات يقرأونه بشغف زائد، وعُنوا بما كتبه هيرودوت عن المصريين القدماء، وبلوتارخ، وكتابات أخرى.

وفى الوقت الذى كانت فيه الأفكار المتصلة بالأدب المقارن تتلاحم لتأخذ شكلا وتكوّن نسيجا، بتأثير الجامعات ووسائل التثقيف الأخرى، كانت تعشعش فى بعض الأرواح الرومانسية، والتى تتميز بنظرة تاريخية رحيبة، نظرية وحدة الجوهر فى كل الآداب، مهما كانت اللغة التى كُتب فيها، أو الأمة التى أبدعته، فثمة جمهورية أدبية سلمت مثلها المشتركة من كل الخطوب، حتى آداب تلك الأمم البدائية، والآداب الشعبية، ويغوصون فى الأعماق الخفية البعيدة، ويحاولون أن يستكشفوا منابع الأدب الصافية، فيما وراء الظاهر يعلوه السحاب أحيانا. وقد أدى وجود هذا التيار الفكرى، المشترك إلى حد ما، بهؤلاء المتعمقين فى مصائر الإنسانية، إلى التفكير بأن وراء هذه الأشكال العارضة فى الثقافة وحدة جوهرية تلقائية، لا تتوقف على اتصال، أو تبادل التأثيرات، وأن تشابه الموقف إزاء مشكلة بعينها، يؤدى إلى النتائج نفسها، وأن تلاقى هذه يصلح مجالاً للمقارنة.

● التبادل الاجتماعى والثقافى:

وشجعت سهولة المواصلات وانتظامها وسرعتها وراحتها نسبيا على الرحلة والانتقال وعندما كان المرء يبتعد عن بلده لم يكن يعتقد أنه يركب مركبا خطرا ويعرض نفسه للأذى، لأن الطرق صارت أفضل، والتراسلات أيسر، وبدأ الناس يسيرون ليلا دون خوف، وكان ذلك فى حد ذاته ثورة، وكان سائقو المركبات يدفعون خيولهم فى سرعة وجرأة عبر الطرق المظلمة، وبذلك يقتصدون نصف الوقت، على حين يستخدم المترفون مركبات مريحة واسعة، تضم حتى أسرّة للنوم، وموائد للطعام.

وكثرت الرحلة، كما لو كان الناس يريدون أن يحيطوا بممتلكاتهم التى لا نظير لها بصورة أوثق، وتغيّر طابع السفر فلم يعد هوى شاذا يبحث عن المعرفة فحسب، ولكنه تعلم وعمل، وجانب من التربية، ومدرسة يتعلم فيها الشباب والرجال على

السواء. ولم يبرأ أديب فى هذا القرن من لوثة السفر، حتى الأمراء المرتبطين بأقاليمهم التى ورثوها، وهم حين يرحلون يزورون قاعات التاريخ الطبيعى، ويرون غرائب الأشياء، ويصيحون معجبين أمام الأحجار التى يحتويها الماء، وأمام المطمورات والكائنات البشعة، ويزورون العلماء فى منازلهم المتواضعة، ويشهدون جلسات المجامع، ويتأملون الأبراج العالية، ويترددون على المسارح، ويطربون مع الموسيقا، ويدخلون قاعات الرسّامين والحفّارين، ويشترون اللوحات والتماثيل، ويجمعون الميداليات البرونزية والعملات. وهم لا يقفون عند الماديات وحدها، وإنما يتأملون ما تعيش عليه الشعوب من زاد روحى، ممثلا فى الآداب والفنون، يعيشون فيها، ويتأثرون بها.

* * *

ولعبت الهجرات دورا بالغًا فى تعميق هذا الجو العالمى، سواء قام بها أصحابها اختيارا بحثًا عن حياة أفضل، أو سيقوا إليها كرها، أو اضطروا إليها نجاة بحياتهم، وفرارا بمعتقداتهم وأفكارهم. وحين اندلعت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م غادر فرنسا كثيرون بإرادتهم إلى حد ما وبلغ عددهم مئة وخمسة وسبعين ألفا، ينتمون إلى الطبقة المثقفة، وعاد كثيرون منهم فى عهد نابليون، ولكن آخرين استقروا فى روسيا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكانوا الطبقة القادرة على أن تكتب الأدب الجديد وتصفق له، وعاشوا فى منافيهم حياة مضطربة متغيرة، وتحوّل مادى وخلقى، وأعادوا تقييم أخلاقهم وسلوكهم، وتكوّن منهم جمهور متحرر إلى حد كبير، وقادر على أن يتعاطف مع كبار الشعراء الفرنسيين والكتاب أمثال شاتوبريان، وبلزاك، ولامرتين، والذين عادوا من منفاهم بعد تجربتهم هذه لم ينسوا ماضيهم، ولا تخلّوا عنه، وكانت نظرتهم قد اتسعت، وازدادت رؤيتهم عالمية، ورحبت أفقا.

ولم تكن هذه هى الهجرة الوحيدة التى شهدها القرن الثامن عشر، وإنما ثمة هجرات أخرى، لها التأثير نفسه، وإن اختلفت طابعًا ودافعا، ففى هذا القرن والذى سبقه، سيق الملايين من الأفارقة السود المسترقين إلى أمريكا فى الشمال والجنوب، وكانت رحلتهم مريرة وقاسية، ونقطة سوداء فى تاريخ الحضارة الأوربية،

ولقى فيها هؤلاء المساقون قسرا من ألوان الظلم والوحشية والقسوة ما لا يعرف له التاريخ مثيلا، ولكن اصطيادهم واسترقاقهم أحدث جديدا فى الحياتين الأمريكية والأوربية على السواء تصويرا لمحنتهم، أو تصنتا لآلامهم، واستغلالا لتراثهم بما فيه من قصص وحكايات وموسيقا.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن هجرة البروتستانت بعد أن ألغى لويس الرابع عشر فى عام ١٦٨٥ القانون الذى كان قد أصدره هنرى الرابع فى ١٥٩٨، والذى ضمن لهم حرياتهم الدينية، وبناء كنائسهم، ومزاولة طقوسهم، وبعد إلغائه هُدِم ما كان قائما منها، ومُنِعت اجتماعاتهم، واضطهدتهم الشرطة، فهاجر منهم بين مئتى وثلاث مئة ألف إلى سويسرا وألمانيا. وفى عصرنا الحديث يمكن أن نذكر هجرة الروس البيض بعد انتصار الثورة الاشتراكية فى روسيا فى ١٧ مايو ١٩١٧، وقد توزعتهم أوربا وأمريكا، ونقلوا إليها الأدب الروسى، وتمثلوا ما فيها من عادات وتقاليد وثقافات مغايرة.

وتجيء بعدها تاريخا، وأن فاقتها تأثيرًا وعمقا، هجرة الأدباء الإسبان بعد أن سقطت الجمهورية فى قبضة الفاشيين، وكان المثقفون جميعا من أنصارها، ولم تقض الهزيمة على ما فيهم من روح الصلابة والمقاومة، فتركوا وطنهم، وتوزّعهم العالم أجمع، وعاشوا أياما بالغة السوء والصعوبة، وفى المنافى أعادوا رؤية واقعهم وتاريخهم، ورأوا ما عند الآخرين، وقالوا ما لديهم، وأبدعوا أدبا مرًّا، وفلسفة جديدة، وأحدثوا فى الوقت نفسه نهضة ثقافية عظيمة فى البلاد الأمريكية التى تتحدث الإسبانية، والتى هاجروا إليها، فأعلوا شأن جامعاتها، وأعطوها صحافة راقية، وتقاليد علمية راسخة، وازدهرت على أيديهم صناعة الكتاب إبداعا وإخراجا، وفى غير البلاد التى تتحدث الإسبانية عرفوها بأدبهم، اتجاهاته وأعلامه ونصوصه، وقدموه إلى العالم فى صورته الجميلة والراقية، فأصبحت الجامعات فى معظمها تعنى به وتدرسه.

وكان نصيب العرب ثقافة وأدبا من هذه الهجرات عظيما، وبدأت فى آخر القرن الثامن عشر، وشغلت القرن التاسع عشر كله، وامتدت إلى القرن العشرين، حين تدفقوا فى أعداد كبيرة على أمريكا، شمالها وجنوبها ووسطها، وكان بينهم جمهرة لا

بأس بها من المثقفين، وفى مهاجرهم نشروا المجلات الأدبية، وأقاموا النوادى، وأفادوا مما رأوه وقرأوه، فجددوا عالم الشعر، والنثر والنقد، ورقّقوا أنغام القصيدة وأضافوا إلى محتواها جديدا من الفلسفة والرؤى، وإلى أشكالها جديدا من الصيغ والتصوير، مما جعل اتجاههم متميزا فى نطاق الأدب العربى، وعرفوا باسم «شعراء المهجر»، وترك ذلك صداه واضحا فى الوطن العربى، على يد من عاد منهم، أو اتصل بهم، أو عن طريق كتبهم ومجلاتهم.

ولم تكن هجرة المصريين بعد هزيمة ٥ يونية ١٩٦٧ بأقل أثرا، لقد خرج آلاف المثقفين منهم إلى كل العالم، وإلى البلاد العربية بخاصة، بعد سنوات من العزلة، ورأوا ما عليه العالم فأفادوا واستفادوا، وقامت على أكتافهم النهضة التقافية والجامعية، والصحف والمجلات، فى العالم العربى بأكمله، ولو أن الجديد الذى أفادوه فى أوربا لم ينعكس على تفكيرهم بعد، ربما لأنهم بعيدين عن مصر، أو يعيشون فى أوطان عربية حظها من حرية الفكر محدود أو معدوم، ولا إبداع أو تجديد بدون حرية فكرية يتحرك فى نطاقها الأديب والفنان، دون أن يخشى على حياته أو رزقه، وعلى أيه حال فإن هذه الهجرة لـمَّا تتوقف، ولا تزال فى أعوامها الأولى، ولن تؤتى ثمارها كاملة، أو تظهر آثارها جلية إلا بعد أعوام.

ولا تقتصر الهجرات على البشر، وإنما تهاجر العادات والتقاليد أيضا، وهكذا عرف العالم أوبرا على النمط الإيطالى، ومنتدى على النسق الفرنسى، وتناول الشاى على النهج الإنجليزى، ومطاعم على الطريقة الشرقية. وكلها تتجاوز الجانب المادى إلى ما وراءه من حياة هذه الشعوب وثقافتها.

وكانت الحروب فى تلك الأيام، ولا تزال، لونا من الهجرة الاضطرارية فى جانب منها، فإن مئات الألوف من الجنود الذين ينتقلون بين البلاد المختلفة إنما يأخذون تجارب غيرهم ويعيشونها، أرادوا أم لم يريدوا، وفى حالات كثيرة يتطلب الأمر معرفة لغة العدو وآدابه، أو البلاد التى سوف يقيمون فيها. ونحن العرب ندين بالكتاب الجيد الذى كتبه فيليب خورى حِتِّى عن «تاريخ العرب» باللغة الإنجليزية خلال الحرب العالمية الثانية، فقد كتبه فى الحقيقة، وهو أستاذ فى جامعة برنستون الأمريكية، ليكون مرشدا للضباط الأمريكيين الذاهبين إلى الشرق

الأوسط، وركز فيه على الجانب الحضارى، وأكسبه ذلك رواجًا هائلا، وقد ترجمه إلى العربية أستاذى المرحوم محمد مبروك نافع فى عربية رصينة، وبلغ به الغاية دقة ترجمة وجمال تعبير.

* * *

وفى هذا العصر راجت الثقافة، وأعان على رواجها وفرة المواصلات وسهولتها، وازدحام السكان، وثراء المدن، وفوق ذلك كله السمو العقلى فى العلوم والفنون الجميلة، وسلطان العقل وكان يتجه إلى العالم، ويحاول أن يصلح من الغرور القومى الأحمق. وكان الأفراد العاديون يتراسلون، ويتبادلون أنباء الفكر والحياة الثقافية، ويترقبون أخبار الأدباء والعلماء، إبداعهم وأرباحهم، وحياتهم الخاصة، وأحدث غرامياتهم، والكتب التى ظهرت، والمسرحيات التى قوبلت بالابتهاج أو الصفير.

وكانت الجمعيات العلمية تتراسل، وسار الأمراء الألمان على خطة الخليفة الأندلسى الحكم الثانى من قبل، (٩٦١ - ٩٧٦م) فكان لهم مندوبون من الأدباء، يوافونهم بأحدث ما تصدره مكتبات باريس، وبدأت التقارير عما وراء البحار، وما وراء الجبال، تشغل حيزا كبيرا من أعمدة الصحف، وهناك مجلات تأسست خصيصا لتنشيط التبادل الثقافى مثل: «المكتبة الإنجليزية» و«المكتبة الألمانية»، و «التجديدات الأدبية الإيطالية» و «الصحيفة الأجنبية»، وصحف أخرى اتخذت من اسم أوربا عنوانا، فكانت هناك مجلات: أوربا العالمة، وتاريخ أوربا الأدبى، ومكتبة علماء أوربا، وصحيفة أوربا الكبرى، وشذرات من الأدب الأوربى، وأوربا الأدبية وغيرها. وتقول صحيفة إيطالية: «إن الأشخاص الذين كانوا فى الماضى رومانيين، وفلورانسيين، وجنويين، ولومبارديين، أصبحوا جميعا أوربيين».

وكانت الأفكار الثورية عاملا هاما فى جذب انتباه العامة والمفكرين، وإثارة النقاش على مستوى يتجاوز القضايا اليومية والبيئة المحلية المحدودة، وكان العالم فى هذا القرن يتهيأ لثورات كثيرة، أبرزها طبعا الثورة الفرنسية، والدعوة إلى الشيوعية، وانتشار الأفكار الاشتراكية، والثورات العلمية فى مجال التقدم الصناعى وغيرها.

* * *

وبدأت اللغات الأجنبية تنتشر على نحو واسع، رغم أنها لم تكن تعلم فى المدارس الأجنبية، وأقبل عليها الناس حين لمحوا أنها أصبحت ضرورة عقلية فى الحياة، وعندما كان يظهر كتاب قواعد لغة أجنبية كان ينتقل من طبعة إلى طبعة، ويستمر فترة طويلة حتى يأتى مؤلف آخر فيتقدم بالعمل خطوة أفضل، وبدأت تظهر المعاجم، وكتب المختارات، وكان معلمو اللغات يوجدون على كل المستويات، ابتداء من أشد الأفّاقين خفوتا إلى أعظم الكتاب شهرة.

إنه العصر الذى بدأت فيه أوربا تهتم باللغة العربية والمخطوطات العربية، فنشر **ميخائيل غزيرى** (١٧١٠ - ١٧٩١) أول فهرس للمخطوطات العربية فى الإسكوريال بإسبانيا. وقبله بسنوات قليلة ألف هربلو الفرنسى المتوفى عام ١٦٩٦، وكان أمينا للويس الرابع عشر، وأستاذ العربية فى معهد فرنسا، كتابه الجامع «المكتبة الشرقية» وهو معجم جامع لما فى الشرق من فلسفة وأدب واجتماع، ومع السنين ازداد الطلاب عددا، ودراسة العربية عمقا.

وراجت الترجمة على كل المستويات، يقوم بها جهلة يتسمون بالجرأة، ولا يجيدون اللغة الأجنبية التى يترجمون منها، ولا لغتهم التى يترجمون إليها، ويعملون لحساب ناشرين جشعين، فى ظل رواج يجعل الربح مضمونًا للجانبين، وإلى جانبهم تراجمة وقحاء، يحسبون أنفسهم أسمى من المؤلفين الأصليين، فيرفعون مما يترجمون ما يتصورونه عيبا، ويضيفون إليه ما يظنونه جمالاً، وإذن فهى ترجمات غير أمينة، ولكن القائمين بها كانوا يدفعون الناس إلى تذوق ما هو أجنبى، ومن خلالها كان يتكون على مهل ذوق أدبى يمكن أن نقول إنه ذو طابع عالمى.

وفى الوقت نفسه بدأ تأريخ الأدب يسمو فوق الحدود السياسية واللغوية، وكان الإيطاليون أسبق من غيرهم فى هذا المجال، ففى عام ١٧٠٦ م نشر الباحث الإيطالى **مورتورى** (١٦٧٢ ـ ١٧٥٠) كتابه عن «الشعر الكامل» وعالج فيه ظاهرة «الباروك» كموضوع أدبى ذى صبغة أوربية، وتحدث مواطنه الشاعر الراهب **كادريو** (١٦٩٥ ـ ١٧٥٦) بإفاضة فى كتابه «تاريخ الشعر بعامة ومناهجه» ونشره عام ١٧٣٦ م، عن التأثير الذى تركه الشعر البروفنسالى فى نشأة الشعر الإيطالى. وجاء كارلو دينينا (١٧٣١ ـ ١٨١٣) خطوة واسعة على درب التأريخ الأدبى

الحديث، وكان إيطاليًا كسابقيه، ومؤرخا وكاتبا وأستاذا فى جامعة تورين، وعُزِل منها لأن أفكاره كانت بالغة التطرف بمقاييس عصره، فلجأ إلى باريس، ووجد من نابليون حماية ورعاية، وقامت أفكاره على أن الحضارة هى التاريخ الحقيقى، وأن التاريخ السياسى لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ الاقتصادى، وأن المناخ عامل مؤثر فى صياغة التاريخ، وله مؤلفات عديدة يهمنا أن نشير من بينها إلى كتابه: «دراسة تاريخية نقدية عن الأدب فى مراحله الأخيرة»، ونشره عام ١٧٦١، وبه أصبح معنا، ربما لأول مرة، كتاب فى تاريخ الأدب، يدرس الأدب عمومًا دون أن يضع فى اعتباره اللغة التى كُتِبَ بها، أو موطن الأديب الذى أبدعه.

● استخدام المقارنة فى العلوم:

وفى هذا القرن بدأت المقارنة تغزو الأبحاث العلمية الخالصة، وشاع جمع القضايا المتشابهة والمقارنة بينها، للوصول إلى خصائصها المشتركة، واستنتاج القوانين التى تحكم حركة سيرها، ومن المؤكد أن معرفتنا بالإنسان كانت ستصبح أقل لو لم توجد الحيوانات. وهكذا عرف هذا العصر فى مطلعه دراسة التشريح المقارن، وعلم الأجنة المقارن، وظل هذا الاتجاه يزحف ويمتد إلى نشاطات عقلية متعددة، فكان هناك علم الأساطير المقارن، والنحو المقارن، والجغرافية المقارنة، والتشريع المقارن، وحتى الغزل المقارن.

وبدأت الدراسات الرومانية، وكانت قاسما مشتركا بين معظم الجامعات الأوربية، تأخذ وجهة مقارنة، وبخاصة فى فقه اللغة، ولم يقنع العلماء المتخصصون فيها بمتابعة اختلافات اللغة عن كثب، بل أخذوا يدرسون فى دقة نصوصا من القرون الوسطى، ومن اللغات اللاتينية الحديثة، وتتبعوا سيرها عبر الحدود اللغوية، وصنع الشيء نفسه علماء الدراسات اللغوية الجرمانية، فرجعوا إلى النصوص القديمة، إسكندنافية، وجرمانية، وأنجلو ساكسونية، وفى الوقت نفسه كان كبار الكتاب، وبخاصة جوته الألمانى وبلزاك الفرنسى، يتابعون باهتمام هذا التقدم، ويحرصون على ألا يتركوا شيئًا فى مجال العلم لا يفيدون منه فى الدراسات الإنسانية.

لقد اختمرت الأفكار ولم يبق إلا أن تتحول إلى واقع مع القرن التاسع عشر، وسوف تسلك فى كل أمة طريقا، واضحًا أو متعثرا، عجلا أو بطيئا، ومع ذلك كله فى الفصل التالى.

شيء من التاريخ

● في فرنسا:

ونحن نعرض لتطور الأدب المقارن، وقبل أن نتابع خطوطه الرئيسية فى فرنسا، يحسن بنا أن نلقى عليه نظرة سريعة، وأن نعطى عنه فكرة مجملة، فى خطواته الأولى، وتتمثل فى الموازنات التى جرت بين بعض الكتّاب، أو أعمالهم، وبين أعمال أو كتّاب آخرين من العالم القديم، أو فى الآداب القومية الحديثة، على أسس نقدية وجمالية خالصة، دون أن تعرض صراحة للتأثير والتأثّر، أو تهدف إلى إثبات شيء منه، فلم يكن سهلا أمام الدارسين فى تلك الأعوام المبكرة من القرن التاسع عشر أثبات هذا الأمر، أو البرهنة عليه بوثائق تاريخية حاسمة.

مثل هذه الدراسات ظهرت منذ زمن مبكر جدًّا فى عالم المتحدثين باللغة اللاتينية، أو ما تفرّع عنها من لهجات، ونلتقى بها فى آخر العصر الوسيط فى الرسالة التى كتبها دانتى (١٢٦٥ ـ ١٣٢١): «من العامية إلى الفصحى»، وفيها وازن بين أدب الفرنجة فى شمال فرنسا، وبين أدب الجنوب منها فى بروفانس، وكان أدب هؤلاء بتأثير من الموشحات والأزجال الأندلسية قد أخذ وجهة مختلفة ومتقدمة وراقية، شكلا ومضمونًا، وبخاصة الشعر، عن كل بقية أوربا الغربية، وازدهر فى عصر التروبادور، على امتداد القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، وقد أثنى عليه دانتى كثيرا، وأشاد بخصوبته وغناه، وتنوع بحوره وقوافيه، وارتقاء صوره، وعذوبة موضوعاته، وقبل ذلك كله بتسامى المرأة فيه، حتى وهى حبيبة، يطلبها الشاعر ويتغزل فيها.

وبدأت الدراسات المقارنة تنمو بفعل الصراع الذى اشتد بين أنصار القديم ودعاة العصر الحديث، وتولّد عنه حوار قوى حول الأصالة والتقليد، نلتقى به فى الفصل الثامن من كتاب جواكيم بليه: «دفاع عن اللغة الفرنسية»، ونشره عام ١٥٤٩م، وفيه دافع عن اللغة الفرنسية فى وقت كانت اللاتينية هى اللغة السائدة،

وهى المثلى، التى يفهمها ويحترمها عامة المثقفين. وما لبث أن تبعه **كورناى** بدراسة وافية عن نظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع، ونشرها عام ١٦٦٠ م، واستمر الحوار قويا وعنيفا، بين أنصار القديم وأتباع الحديث، وشغل مساحة من الزمن بلغت ثلاثين عامًا، من عام ١٦٨٧ إلى ١٧١٦ م.

وفى البدء قاوم الفرنسيون أى لون من التأثير الأجنبى، وفى المسرح بخاصة، ومن جانب إيطاليا بالذات، ولكن سرعان ما تغلبت روح التسامح، وظهر دعاة المستقبل إلى جانب أنصار القديم، وبدأت الدعوة إلى أدب عالمى تتبلور، ونشطت نظرية تكافؤ الإبداع الفنى عند مختلف الشعوب، وفى كل الأمكنة، وعلى امتداد كل العصور، بتوجيه من علماء الأحياء والاجتماع فى البدء. وفى نطاق النزاع بين القديم والحديث قرّر خصوم **نقولا بوالو** (١٦٣٦ ـ ١٧١١ م)، الشاعر والناقد، وشيخ الكلاسيين الفرنسيين، وصاحب كتاب «فن الشعر»: «إن المثل الأعلى للجمال ليس ثابتا على مر العصور، وليس مشتركا بين كل الأمم، وإنما يجب أن يتنوّع حتما، طبقًا للمكان والزمان» وهذه النظرية نقلها الشاعر والأديب الألمانى **هردر** (١٧٧٧٤٤٤ ـ ١٨٠٣ م) إلى مجال التاريخ، وضمّنها فكرة التطور، وهو شىء يختلف عنده عن التقدم.

وخلال ذلك ظهر كتاب **مدام دى ستال** الشهير: «عن ألمانيا»، وفيه انتقدت أولئك الذين يحتقرون الآداب الأجنبية، ولا يهتمون بدراستها، ودعت إلى دراسة آداب الآخرين فى لغاتها الأصلية، وألقت نظرة فاحصة على آداب الشمال وآداب الجنوب، وأبانت ما بينها من وجوه التشابه والاختلاف، وتحدثت أحيانا عن مبادئ عامة تتعلق بنشأة بعض الفنون الأدبية، وأغراضها ودوافعها، فى فرنسا والأمم المجاورة لها، وعنيت بإبراز خصائص العقلية الألمانية، ووازنت بين الأدبين الفرنسى والألمانى، وأشادت بالنفع العميم الذى ينتج عن التأثر بالروح الأجنبى: «هناك شىء غريب يميز الشعوب بعضها عن البعض، وقد يعود هذا إلى البيئة واللغة ونظام الحكم، وأحداث التاريخ المشتركة التى تفوق قوتها كافة العوامل التى ذكرناها. ومهما بلغ المرء من الذكاء الحاد، يصعب عليه أن يتتبع ما يخامر فكر من يعيش على

أرض ليست أرضه، ويتنفس هواء ليس هواء بلده، ولكن يجب علينا أن ننفتح لما هو أجنبى، وأن نكون مضيافين حتى لما هو غريب عنا، أو لسنا فى نهاية الأمر نحن الذين نجنى ثمار ذلك الانفتاح».

والحق أن مدام دى ستال كانت واسعة الاطلاع على الآداب الأجنبية فى لغاتها بعامة، وعلى الأدب الألمانى بخاصة، وتحدثت عن الأدب العالمى قبل أن يتحدث عنه جوته الألمانى بسبعة عشر عاما: «يجب على الأمم أن تتبادل العون فيما بينها، وأن تهدى كل منها غيرها... ومن الخير للجميع أن ترحب كل أمة بالأفكار الأجنبية، والأمة المضيافة تربح أكثر من غيرها فى هذا المجال». وكان هذا الحديث فى مجمله يلتقى مع غايات المقارنة، ويمكن أن يُعدّ تمهيدا لها، ولو أن مدام دى ستال لم تمض بالأمر إلى غايته، ولم تستخرج النتائج العلمية من مثل هذه الدعوة، أو على حد تعبير عالم المقارنة الكبير ڤان تيجيم: «لم تدرس الروابط التى تصل بين الأدبين الفرنسى والألمانى، ولا تأثير كل منهما فى الآخر». لقد كان اهتمامها ذا طابع اجتماعى أكثر منه أدبيًّا، ويبدو ذلك واضحا فى مقدمة كتابها «الأدب فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية»: «إن غايتى التى حددتها لنفسى أن أدرس ما هو تأثير الدين والسلوك والقوانين على الأدب، وما هو تأثير الأدب عليها كلّها، وتوجد فى اللغة الفرنسية دراسات عن فن الكتابة، وعن مبادئ الذوق، لا تترك شيئًا أبدا لراغب فى المزيد، ولكن يبدو لى أن أحدًا لم يأخذ فى الحسبان كيف نمت القدرات الإنسانية تدريجًا بفضل المؤلفات الممتازة، فى كل مجالات الأدب، منذ عهد هومير حتى يومنا».

هذا الاهتمام بالجانب الاجتماعى من الأدب سيطر مدة من الزمن على المقارنة الفرنسية فى مرحلتها الأولى، وكان الناقد الفرنسى تين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣ م) مسئولا عن هذا الاتجاه، فقد مارست نظريته عن دور السلالة، والبيئة، واللحظة فى الأدب والفن، تأثيرا قويًّا على الحياة الأدبية فى الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر، وقد لاحظ ڤان تيجيم أنها تناقض تمامًا فكر المقارنة الفرنسية الذى تأصّل بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨ م)، لأن مفهوم التأثير الأدبى لا يمكن أن يتفق مع نظرية السلالة، والبيئة، واللحظة، يقول:

«أمّا **تين** فقد استأنف، متأثرًا باعتبارات علمية بالغة الجدة فى التاريخ الأدبى، جهود مدام **دى ستال**، فى براعة أعظم، وقوة أروع، وحاول أن يربط الأدب بالمجتمع الذى أنجبه، فبيّن أن كل أثر أدبى ثمرة «**السلالة**»، و«**الوسط**» الذى يبدّل السلالة، «**واللحظة**» التى تضمن السيطرة على تلك الاستعدادات. وقد غابت فكرة التأثير فى هذا البناء الصارم، إلا أنْ نُدخلها فى فكرة «اللحظة»، وهو تأويل مشروع أحيانًا لا دائمًا. ولكن **تين** نفسه لم يوح به أبدا، فيما يبدو، حتى ولا من طرف خفىّ، أضف إلى ذلك أن روح مذهبه يتعارض مع هذا صراحة، وكان **تين** يسير على بيّنة من أمره، بخطى ثابتة، فى الطريق الذى خطه **هردر** والرومانسيون الألمان من قبل وكان يؤمن بأن الأدب والتصوير كلاهما تعبير ضرورى عن المثل الأعلى لسلالةٍ ما، وعن مزاجها، فى ظروف معينة، يحكمها المكان واللحظة، وأن الأعمال الفنية تكون أوضح معنى، وأدنى إلى الكمال، كلّما أجادت التعبير عن هذا المثل الأعلى، وعن هذا المزاج، خالصين من كل عنصر غريب. فكيف يتأتّى لهذا المنطق البليغ أن يرى فى عيون الآثار الأدبية الرائعة ثمرة تعاون دائم بين عبقرية المؤلف الخاصة وبين مختلف التأثيرات الأدبية التى لم تصرفه عن اتجاهه، ولا أوهنت مواهبه، بل كشفته لنفسه، وساعدته على الانتقال من الفكرة إلى تعبيرها المكتوب؟. لذلك كان تأثير **تين**، وهو تأثير عظيم، لا يستطيع أن يفيد تطوّر الأدب المقارن فى شىء. وربما كان ينبغى له أن ينقل أفكاره ولغته إلى أفق آخر فيقول: هناك «سلالات» أدبية فكرية لا تتقيد بأمم معينة، وهناك «أوساط» أدبية عالمية، وثمة «**لحظات**» تتميز بسيادة حالات فكرية محدّدة».

وفى مطلع القرن التاسع عشر كثر استخدام المقارنة فى مجالات العلوم المختلفة، كالطب والتاريخ والفلسفة، والأساطير والحب والجمال، ولكنها ازدهرت فى مجال علم اللغة بخاصة، وفى الفترة نفسها بدأ مصطلح «الأدب المقارن» يتردد، ونجد من يتحدث عن التأثير والتأثّر، دون أن يعنى ما انتهى إليه المصطلح فيما بعد من قواعد واضحة ودقيقة. ففى عام ١٨١٣ أصدر **سيسموندى**، وهو كاتب ومؤرخ، سويسرى الجنسية، فرنسى اللغة، كتابه عن «أدب جنوب أوربا»، وأراد به على حد تعبيره: «أن يبين للجميع تأثير دين أى شعب وتاريخه على أدبه، وتأثير أدبه على ملامح شخصيته، وأن يظهر العلاقة بين قوانين العدالة والشرف وبين قوانين الجمال،

وارتباط الحق والأخلاق بالشعور والخيال». وبعده بثلاث سنوات استخدم كاتبان فرنسيان، هما: لا بلاس، وفرانسوا نويل مصطلح الأدب المقارن فى كتاب لهما أصدراه عام ١٨١٦ م، بعنوان: «محاضرات فى الأدب المقارن» جمعا فيه مختارات من النصوص الأدبية، فرنسية وإيطالية وإنجليزية، وكل مجموعة تكون وحدها فصلاً مستقلاً، ودون أن يخضع اختيارهما لأية فكرة مقارنة، إلا ما يمكن أن يتوصل إليه القارئ بنفسه، وبوسائله، فيدرك ما بين النصوص نفسها من مشابهات فى المعانى أو الصور، ومع ذلك، فإن استخدام المصطلح نفسه عنوانًا ساعد على إشاعته بين القراء، ومهّد له فى أذهان المثقفين.

ولكنهم فى فرنسا، وربما فى العالم أجمع، يعتبرون جان جاك أمبير و أبل فرانسوا ڤيلمان (١٧٩٠ ـ ١٨٧٠ م) أبوين حقيقين للأدب المقارن.

كان فيلمان أول من استخدم تعبير «أدب مقارن» على نحو علمى، فى كتابه «صورة القرن الثامن عشر» ونشره عام ١٨٢٧ م، ولو أن المعنى الذى أراده من هذا التعبير، فى هذا الكتاب، غير واضح تمامًا، وأكبر الظن أنه فهم من المقارنة شيئا آخر غير مقارنة النصوص الأدبية، وعنى بها، فيما يبدو، الإضافات العقلية التى حققتها كل أمة، والإنجازات التى يمكن أن تنسب إليها فى مجال التقدم الإنسانى، غير أنه بعد ذلك بعام، أو على التحديد فى صيف عام ١٨٢٨ والفترة التالية لـه، بدأ يلقى محاضراته فى جامعة السوربون عن «دراسة التأثير الذى مارسه الكتاب الفرنسيون فى القرن الثامن عشر الميلادى على الآداب الأجنبية والفكر الأوربى»، وفيها نجد الخطوة الأولى لما يجب أن تكون عليه المقارنة الأدبية، حين يتحدث عن التأثيرات المتبادلة بين إنجلترا وفرنسا، وعن التأثير الفرنسى فى إيطاليا، وترك ألمانيا جانبا لأنه كان يجهل لغتها، ولأن مدام دى ستال عرفت الفرنسيين، وأوربا كلها فى الحقيقة، بالألمان وأدبهم، فى كتابها «عن ألمانيا»، على نحو لم تدع لمن يأتى بعدها مزيدا من القول، ولو أنها لم تدرس الصلة بين الأدبين الفرنسى والألمانى، ولا تأثير كل منهما فى الآخر، على نحو ما ألمحنا إليه من قبل. وقد نشر ڤيلمان هذه المحاضرات بعنوان «محاضرات فى الأدب الفرنسى»، ونقرأ فى مقدمتها: «يتم لأول مرة فى جامعة فرنسية تحليل مقارن لعدد من الآداب الأجنبية الحديثة، وكلها تنبع

من مصدر واحد مشترك، ولم يحدث أبدا أن انقطعت الأواصر تمامًا بين هذه الآداب، وإنما كانت، على النقيض، تتوثق على امتداد العصور».

ولئن كانت محاضرات ڤيلمان عائمة، وسريعة، تنتقل عجلى من ذروة إلى ذروة، فليس يعوزها الصحة، وسلامة الذوق. لقد كان على أية حال أول من رسم التيارات الأدبية الكبرى، وأشار إلى التأثيرات العالمية التى تسربت بين أدب وآخر، فأحدثت يقظة، وعبّرت عن نفسها.

وبعد ڤيلمان يأتى جان جاك أمبير، (١٨٠٠ ـ ١٨٦٤)، وينتسب فى أسرة عريقة مثقفة، فأبوه عالم طبيعيات وكيمائى ورياضى وفيلسوف، وأفصح جان شابًا عن رغبته فى دراسة الأدب المقارن، والشعر منه بخاصة، وكان يجيد عددًا من اللغات الأوربية، وفى التاسعة عشرة من عمره زار الشاعر الألمانى جوته فى فايمر، وتركت الزيارة فى أعماقه تأثيرًا قويًا، تجلى واضحًا عند عودته إلى فرنسا.

بدأ أمبير حياته الأدبية فى مرسيليا حين أقيم فيها مجمع علمى قريبًا من نهاية الربع الأول من القرن التاسع عشر الميلادى، وكان هذا المجمع لونا من الدراسة الحرة، ومنبرا للتبشير بالأفكار المتحرِّرة، به كراس أدبية وعلمية، وتلقى فيه محاضرات عامة، وفيه شغل أمبير كرسى الأدب عام ١٨٣٠ م، وفى ١٢ مارس من هذا العام ألقى محاضرته الافتتاحية عن «شعر الشمال منذ البدء حتى شكسبير»، وأبان فى هذه المحاضرة أن علم الأدب ينتمى إلى التاريخ بنفس القدر الذى ينتمى به إلى الفلسفة، ومن السابق لأوانه أن ندرس فلسفة الأدب والفن التى تدرس طبيعة الجمال، ومن ثَمّ فالأوّلية يجب أن تكون للتاريخ، ومن التاريخ المقارن للفنون والآداب عند كل الشعوب ينبغى أن تنبثق فلسفة الأدب والفن.

وبعد ذلك بعامين، أى فى سنة ١٨٢٢، دُعِىَ أمبير ليحاضر فى السوربون، وكانت محاضراته عن: «الأدب الفرنسى فى علاقاته مع الآداب الأجنبية»، فختمها قائلا: «سنقوم أيها السادة بهذه المقارنة، فبدونها تكون دراسة التاريخ الأدبى ناقصة، وإذا وجدنا عبر هذه المقارنة أدبا أجنبيًّا تفوق علينا فى جانب ما، فسوف نعترف بذلك التفوق ونعلنه. نحن أغنياء بالمجد فلن نغار من الآخرين، معتزون بأنفسنا فلن نكون ظالمين». وقد أثنى عليه الناقد الفرنسى سنت بيف

(١٨٠٤ ـ ١٨٦٩ م) فى مجلة «العالَمَيْن»، ونسب إليه كل فضل فى إنشاء «التاريخ الأدبى المقارن»، ومدحه بأنه كان رحّالة عظيمًا، وروحا كريمًا.

وبعد ذلك شاعت التسمية، فنشر جنين عام ١٨٤١ كتابه «دروس فى الأدب المقارن»، وهو مجموعة من المحاضرات كان قد ألقاها قبل ذلك بثلاثة أعوام فى «شاتورو»، ونشر لويس بنلويف المحاضرة الافتتاحية لشغله كرسى الأستاذية فى كلية الآداب فى جامعة دجون عام ١٨٤٩، تحت عنوان: «مدخل إلى التاريخ المقارن للآداب»، وبعد ذلك بعشرة أعوام نشر دلاتوش كتابه «دراسة فى الأدب المقارن»، ووقفه على الكلاسية والرومانسية فى فرنسا، فى دراسة موازنة.

وكان فيلاريت شال داعية كبيرا لهذا العلم، وتميّز بمعارفه الواسعة، ورحل طويلا عبر الكتب، وعرف كيف يبشّر بأدب أجنبى مقارن فى صيغة مقبولة، وفى المحاضرة الافتتاحية التى ألقاها فى ١٧ يناير ١٨٢٥ فى «أتنيه» باريس، ونشرتها مجلة باريس فى الشهر نفسه، حمل على أدب العزلة فى شدة: «لا شىء يمكن أن يعيش منعزلاً، إن الانعزال الحقيقى يعنى الموت» و«كل الناس يقترضون من كل الناس». ودعا إلى عدم فصل تاريخ الأدب عن تاريخ الفلسفة أو عن تاريخ السياسة، وأراد باختصار أن يضع خطة لدراسة تاريخ الفكر، وأن يظهر أن الأمم يؤثر بعضها فى البعض الآخر. وهو منهج حاول أن يحقّقه على نحو أكثر تحمّسا واندفاعًا، وأقل جدية وعمقا، فى محاضراته التى كان يلقيها فى «كوليج دى فرانس»، فى أعوام ١٨٤١ – ١٨٧٢، حيث زامله فترة من الوقت الفيلسوف المثالى، والمؤرخ الملحد، إدجار كينيه (١٨٠٢ – ١٨٧٥م)، وكان كينيه يدرس آداب الجنوب، بينما عكف شال على تدريس آداب الشمال، وحين أنشئت مجلة الشمال بإشرافه، اتخذت لها شعارا جملة من محاضرة ألقاها عام ١٨٣٥: «كل شعب بلا صلات ثقافية مع الشعوب الأخرى ليس إلا حلقة منفصلة من الشبكة الكبرى». ومضى فى دعوته خطوة إلى الأمام، فنشر عام ١٨٤٧ كتابه: «دراسة عن إسبانيا، وتأثير الأدب الإسبانى فى فرنسا وإيطاليا».

* * *

على الرغم من التقدم الذى أحرزه الأدب المقارن فى الربع الثانى من القرن

الماضى، لم يصبح علمًا مستقلا إلا حول عام ١٨٩٠م، عندما انتهى عصر الواقعية والطبيعية فى الأدب والفن. ففى عام ١٨٨٠ نشر إميل زولا (١٨٤٠ - ١٨٩٢) «الرواية التجريبية»، وسار فيها على خطى كلود برنار فى كتابه «مدخل لدراسة الطب التجريبى»، ونشره عام ١٨٦٥، وكان يهدف من وراء ذلك إلى تحطيم ما هو غيبى وليس عقليا، والتمسك بالتحليل النفسى، وإعطائه الأهمية اللائقة به، لنستطيع إرجاع الظواهر الحسية والخلقية إلى أسبابها الحقيقية، ولنقف على القوانين التى تحركها، ومن ثَمّ يمكن السيطرة عليها، وتوجيهها وجهة صائبة. ولقى اتجاه زولا أنصارًا ومؤيدين، وسار على طريقه فى الحال عدد من الدراسات عن المسرح الطبيعى.

وفى عام ١٨٨٤ أقام الفنانون الانطباعيون أول معرض لهم، بعد أن قوبلوا بالسخرية فى البداية، وندّد بهم النقّاد، وضحكوا منهم على امتداد ثلاثين عامًا أو تزيد. وبعدهم بعامين انفصل جان موريا (١٨٥٦ - ١٩١٠)، وهو شاعر فرنسى، درس الآداب فى أثينا، والحقوق فى باريس، عن الحركة الرمزية، وفيها بدأ نشاطه، وتزعّم الدعوة «الرومانية»، وجاءت ردّ فعل للاتجاهات النقدية التى كانت سائدة على أيامه، ونشر مبادئ دعوته الجديدة فى جريدة «فيجارو» عام ١٨٨٦، وفيها بعد حدّد مناهجها على نحو أدق، فى مقدمه كتابه «سائح هائم»، ونشره عام ١٨٩١. وفى العام التالى لانفصال موريا عن الرمزيين تمرّد خمسة من قدامى تلاميذ زولا على أستاذهم، ورفضوا حركته الأدبية فى بيان أذاعوه فى صحيفة «لاتير» عام ١٨٨٧، وعُرف باسم «بيان الخمسة»، ولكنهم لم يصمدوا طويلا فتفرقوا بعد قليل. وقريبا من عام ١٨٩٠ بدأ تأثير الطبيعية ينحسر فى أغلب البلاد الأوربية، وبدأت حركة النقد تتجاوزها، على حين أخذت الرومانسية الجديدة، والانطباعية، والرمزية الأدبية، تأتيان فى سرعة على أصول «الحقائقية» القصيرة العمر[1].

كان شيئا غير عادى أن يولد الأدب المقارن فى هذه الحقبة من الزمن، وسط هذا

---

(١) الحقائقية مدرسة أدبية وموسيقية ازدهرت فى إيطاليا فى أواخر القرن التاسع عشر، وتدعو إلى تمثيل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية فى فرنسا، ويوجد عرض مركز لكل هذه الاتجاهات فى كتابنا: الشعر العربى المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته ص٣٥ وما بعدها.

الصراع الأدبى والفكرى، وشعاره الوضعية، ويتحرك تحت راية مفاهيم اجتماعية، ويعتبرون دراسة جوزيف تكست، (ت ١٩٠٠)، الموجزة عن: «جان جاك روسو وأصول العالمية الأدبية» عام ١٨٩٧، بداية مولد المقارنة الفرنسية على نحو علمى، وفى هذا العام أيضا تم تدشينها جامعيا، فأنشأت جامعة ليون «كرسى التاريخ المقارن للآداب»، وتلتها جامعة السوربون فأنشأت كرسيا آخر عام ١٩١٠، وكان تكست أول من شغله، وحاضر فيه عن «تأثير الآداب الجرمانية فى الأدب الفرنسى منذ عصر النهضة». وقبل ذلك بأعوام ثلاثة نشر نظريته عن العلم الجديد فى مقال نشره فى «المجلة العالمية للتعليم»، عام ١٨٩٣، بعنوان: «دراسات عن الأدب المقارن فى الخارج وفى فرنسا». وفيه يعرّف الأدب بأنه «تعبير عن حالة اجتماعية محدّدة، لجماعة، أو قبيلة، أو أمة، وتنعكس فيه تقاليدها وذكاؤها وأملها». وفى عام ١٨٩٨ نشر كتابه: «دراسات فى الأدب الأوربى»، وضمّنه دراسة هامة عن الأدب المقارن، حاول فيها أن يحدّد ماهيته، ولن نقف طويلا عند هذه النظريات، لأنها فيما هو جوهرى منها سوف نجده أكثر وضوحًا عند ڤان تيجيم فيما بعد، وسنتحدث عنه، ولكن من الضرورى أن نشير إلى أن تكست بالرغم من كل أفكاره هذه لا يعتبر تاريخ الأدب عامة علمًا حقيقيا فى مستوى العلوم الطبيعية الأخرى. يقول:

«أنا لا أفهم أبدا أن نشبه تاريخ الأدب، وكل أشكال التاريخ الأخرى. بالعلوم التجريبية، لأن تاريخ الأدب ليس علما بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن يصبح له الحق، وبقية أشكال التاريخ أن يقال عنها علمية يوم يتحقق فيها شرطان: أن تقدم موضوعا أسمى من مجرّد إمتاع المؤرخ أو القارئ وأن تستنفد كل الوسائل للوصول إلى معرفة كنه الحقيقة التى يتكون منها موضوعها».

ويرى تكست استجابة لنظرياته، ومتأثرا بمفهوم جوته عن الأدب العالمى، أن الآداب القومية سوف تتخلى فى القريب عن خصائصها المحلية، لتصبح أدبا أوربيا حقيقة، وسوف يلعب الأدب المقارن حينئذ دور المساعد على تحقيق هذه الغاية. وهو تفاؤل نجده عند فريدريك لولييه فى الفصل الأخير من كتابه «تاريخ الأدب المقارن منذ نشأته حتى القرن العشرين»، ونشره عام ١٩٠٣، وليس بذى أهمية الآن لأن الزمن تجاوز أفكاره، رغم أنه ترجم إلى اللغات الإنجليزية والإسبانية فور صدوره باللغة الفرنسية، يقول:

«سوف تتسع العالمية الأدبية، وتساوى بين الآداب، وتتجاوز الخلافات الإقليمية، وتواصل الحضارة سيرها دون توقف، وتكتسح الاختلافات المحلية، وتتلاشى النماذج، وتنمحى الخصائص، ويتشابه الرجال فى كل مكان. والرحّالة الذين يجوبون العالم سوف يجدونه أقلّ تنوّعًا وتناقضا وتفاوتا فى العادات من تلك التى اكتشفها كبار العلماء فى القرون الماضية، والأصالة الوحيدة الباقية، واليافعة، سوف نجدها فى ذكريات الأدب البدائى».

وعندما نشر لويس بول بتز أول قائمة بمؤلفات الأدب المقارن فى كتاب كان من نصيب تكست الشيخ أن يكتب له المقدمة، وفى الفقرة الثانية منها يقسِّم المقارنة إلى القطاعات التالية:

● قضايا نظرية ومشاكل ذات صفة عامة.

● المأثورات الشعبية المقارنة.

● الدراسة المقارنة للآداب الحديثة.

● الأدب العام على نحو ما سنجده عند ڤان تيجيم فيما بعد. ومن ثَمّ فإن تكست كان أبعد ما يكون عن تنمية منهج بالمعنى الذى هدف إليه ڤان تيجيم وجويار فيما بعد.

والشىء نفسه يقال عن بتز (١٨٦١ –   )، والذى وُلد فى نيويورك، ابنا لأم ألمانية ومهاجر من الألزاس، وعاش فى سويسرة منذ عام ١٨٦٩، ودرس القانون فى استراسبورج خلال أعوام ١٨٨١ – ١٨٨٣، ثم عاد إلى نيويورك ليدير أعمال عم له، وبعد أعوام سبعة عاد نهائيا إلى زيورخ، حيث درس فقه اللغة، وإضافته إلى الأدب المقارن لا تتجاوز قائمة المؤلفات التى نشرها، وسوف يتخذ منها كل من بلدنسبرجيه وفريد ريش أساسا للقائمة التى قاما بها، ومقال آخر سوف نتحدث عنه فى الفقرة الخاصة بالأدب المقارن فى ألمانيا، وكان بتز مزدوج اللغة فيما ينتسر، ثلاثى اللغة فى واقع الحياة.

* * *

قبل أن نتحدث عن أبى الأدب المقارن فى فرنسا: فرناند بلد نسبرجيه،

(١٨٧١ –) والذى خلف تكست فى كرسى الأدب المقارن فى جامعة ليون، ونشر الطبعة الثانية من قائمة المؤلفات التى أعدها بتز، بعد أن هذّبها وأضاف إليها، وقدم لها، نشير فى إيجاز إلى حادث هام فى تاريخ الأدب المقارن، ففى عام ١٩٠٠ اجتمع فى باريس مؤرخون من كل العالم، وكان من نصيب اللجنة السادسة فى هذا المؤتمر أن تعنى بدراسة «التاريخ المقارن للأدب»، وقد أوصى العلماء الذين اشتركوا فيها بإنشاء «جمعية عالمية للتاريخ المقارن للآداب»، تكون غايتها تسهيل الدراسات التى يقوم بها الأجانب فى فرنسا، أو الفرنسيون فى الخارج، حول الدراسات اللغوية أو الأدبية أو المقارنة. ومع هذا المؤتمر بلغت العناية بالعلم قمة توهجها، وواصل سيره صعدا، ولم يتوقف إلا بسبب الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ – ١٩٤٤.

انعقد المؤتمر تحت رعاية جاستون بارى (١٨٣٩ – ١٩٠٣)، وكان عالما فرنسيا عظيما، ومتخصصا فى الدراسات الرومانية، ورئاسة الناقد الأدبى برونتيير (١٨٤٩ – ١٩٠٧)، وحضره ممثلون من إيطاليا وسويسرا وهولندا، وإنجلترا ولوكسمبوج، والسويد، واليونان والولايات المتحدة. وقد حدّد بارى فى محاضرته مهمة المقارنة، وأنها مزدوجة، تأخذ المقارنات الأدبية فى الاعتبار، ولكنها لا تهمل المقارنات الشعبية أيضا. وأنه يوجد إلى جانب الأدب المقارن الذى يتناول الآثار الفكرية للشعوب المختلفة علم جديد يتناول «المأثورات الشعبية، والخرافات، والأساطير المقارنة» وهى تخرج عن الأدب بمعناه الدقيق، ولكنها تمثل فرعا ثانيا للأدب المقارن لا يقل أهمية عن الأول، ورغم أنه لا يقصر أبحاثه على الآداب الفنية يمكن أن يدخل فى نطاق المقارنة الجمالية للآداب.

وكان برونتيير المتحدث الثانى، وجاءت محاضرته عن الأدب الأوربى، وترك تأثيرا عميقا لا فى نفوس السامعين فحسب، وإنما فى كل أولئك الذين قرأوها عندما نشرت، من علماء فرنسا وأوربا بعامة، وقدّم عرضًا قويًا، وخادعا عن الموضوع، والمنهج والخطة، ومجال عمل الأدب المقارن، واعتبره مصدرا لتأريخ الأدب الأوربى. وختم محاضرته: «يمكن القول أنه توجد وحدة رياضية. هى وحدة التكرار، حيث تستوى أجزاؤها، أو يشبه بعضها بعضا، وتوجد وحدة عضوية، ووحدة نوعية، يجىء

انسجامها من نفس اختلاف الأجزاء التى تتكون منها، وإذا وجد أدب أوربى فلن يكون إلا بهذا المعنى الأخير، وأعتقد أن الأدب حالة غير عضوية، ولا يمكن أن نبنيه إلا إذا نظمناه، ولن ننظمه إلا فى نطاق القياس نفسه، حيث نفرق بين العناصر المتتالية».

وتنحصر قيمة دراسة برونتيير عن نمو المقارنة الفرنسية وتأصيلها فى أنه ظل وفيا، كتابع مخلص للناقد تين، لنظرية التطور الذى لا منـاص منه فى الفن والأدب على السواء، وبهذا المعنى أنهى دراسته عن «الأدب الأوربى» ببحث موجز عن تطور الأدب منذ عصر النهضة، كنتيجة حتمية لتطور الآداب القومية السائدة فى أوربا: إيطاليا، وإسبانيا، وفرنسا، وإنجلترا، وألمانيا أخيرا.

بإنشاء الكراسى الثلاثة للأدب المقارن فى ليون عام ١٨٩٧، وباريس ١٩١٠، واستراسبورج ١٩١٨، ينتهى العصر الأول من تاريخ هذا العلم فى البلد الذى أنشأه واهتم به قبل غيره.

مع بلدنسبرجيه تبدأ المرحلة الثانية، وكان أوضح رجالها دون شك، وقد شغل كرسى الأدب المقارن فى جامعة ليون عام ١٩٠١، خلفا لتكست، وبعد ذلك بعام واحد نشر طبعة جديدة موسّعة من قائمة مصادر الأدب المقارن، التى كتبها ونشرها بتز من قبل، ثم شغل كرسى الأدب المقارن فى السوربون عام ١٩١٠، الذى أنشئ فيها لأوّل مرة، وفى العاصمة الفرنسية أسس وحده فى البدء، وفيما بعد بالاشتراك مع بول هزار وڤان تيجيم، «معهد الآداب الحديثة والمقارنة»، وأصبح على امتداد ربع قرن، وحتى بداية الحرب العالمية الثانية، المعقل الحقيقى للمقارنة العالمية، سواء فى البلقان، أو الشرق الأقصى، أو الشرق الأوسط، وسيطر على اتجاهات المقارنة تماما، وأصبحت زعامته موضع اعتراف الجميع، ولو أن المدرسة الأمريكية بدأت بعد الحرب العالمية الثانية تبذل جهودا جبارة لزحزحة النفوذ الفرنسى فى هذا المجال، وترفع راية الدعوة إلى التحرر من النظريات الفرنسية المحافظة.

وفى عام ١٩٣٥ رحل بلدنسبرجيه إلى الولايات المتحدة، وعمل لأعوام طويلة أستاذا فى جامعة هارفارد، ثم انتقل إلى لوس أنجلس ليتولى التدريس فى جامعة كاليفورنيا، وقد أعطته إقامته فى الولايات المتحدة دفعة جديدة، علميا وعلى الصعيد

الشخصى، ووضعت يده وعقله على إنجازات مدرسة المقارنة الأمريكية، وأهميتها التاريخية لا يمكن احتقارها بحال.

ظلت نظريات بلد نسبرجيه إنجيل مدرسة المقارنة الفرنسية حتى ظهور كتاب ڤان تيجيم عام ١٩٣١ وقد أوجزها فى المقدمة المطوّلة التى كتبها للعدد الأول من «مجلة الأدب المقارن» وصدر عام ١٩٢١، بعنوان: «الأدب المقارن: الكلمة والشىء». وفيه تتبع آراء مواطنيه: جوزيف تكست، جاستون بارى، وفرناند برونتيير، وبدا له أن آراءهم قديمة عفا عليها الزمن، وعندما حلل نظرية برونتيير عن التطور أقام اعتراضاته على مبدأ الغائية فى التطور، وهى تتقدم من السبب إلى النتيجة على نحو يكاد يكون آليا، وألغت تماما العفوية الخالقة: «لقد فرض برونتييه على الأجناس الأدبية نوعًا من الحتمية، ونسب لها وجودا مستقلا، وهذا الروح الجبرى يخلق كيانات يصبح الماضى معها خاضعًا لغائية لا يبررها الواقع».

ويرى بلد نسبرجيه أن تأثير تين على الأدب المقارن ضار وخطر، لأن التأكيد على العوامل المناخية فحسب يؤدى بالضرورة إلى التقليل من غيرها. وهو يستبعد من مجالات الأدب المقارن تاريخ الموضوعات، والموازنات، والبحث عن المصادر، ووجهة النظر الاجتماعية لتين، والتطوُّرية لبرونتيير، ويترك المجال واسعا للبواعث والمناهج التى يمكن أن تطبق فى ضوء نظرياته على نحو أفضل، ومع ذلك كان «علم الوراثة» الموضوع المفضل لديه، ودراسة التشكيل الفنى عند المتلقّى. وأبرز ناشر مجلة الأدب المقارن أهمية سهولة الحركة فى المناخ الثقافى العالمى، وأعطى أهمية أكبر لكتّاب الدرجة الثانية ومؤلفاتهم. وعندما نقرأ فهارس مجلة الأدب المقارن، ولا تزال تواصل صدورها حتى يومنا هذا، من السهل علينا أن ندرك محتوى المجلة واتجاهها، والروح المسيّر لها، ومعها «مكتبة الأدب المقارن» و«دراسات فى الأدب الأجنبى والمقارن»، وكلها ترتبط على نحو واضح بـ«معهد الدراسات المقارنة» فى السوربون.

وقد ظلّت «مجلة الأدب المقارن» تصدر منذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا، ولم تتوقف إلاّ خلال الحرب العالمية الثانية، وعندما نتصفح فهارسها العامة، يسهل علينا أن نتعرف على محتواها، وأن نضع يدنا على الروح المسيّر لها، وأوجزت ذلك

مجلة Germanistik فى تعليقها على الجزء الثالث من الفهرس العام للمجلة، عن الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠، وصدر فى باريس فى ثلاثة أجزاء عام ١٩٦٢، تقول:

«فهارس كهذه التى سوف نحللها تضم حقائق إحصائية غير مقصودة، ولكن يمكن أن نستنتج منها إلى أى مدى أكمل ناشرو المجلة الغايات المخطط لها. ويجب ألّا يدهشنا أن «مجلة الأدب المقارن» التى أسسها بلد نسبرجيه عام ١٩٢١، ويديرها الآن مرسيل بَتيون وبزيل مونتيانو مجلة فرنسية خالصة، ولا تعرض لأىٍّ من العلاقات المتبادلة التى لا تكون فرنسا طرفًا فيها، مرسلة أو وسيطة أو مستقبلة، ومن ثمّ فإن المجلة قليلة الفائدة للمقارن الذى تدور اهتماماته بعيدا عن فرنسا. ولحسن الحظ فإن هذه الإقليمية (ومعذرة من التعبير) بعيدة جدا عن اتجاه شقيقتها الأمريكية «الأدب المقارن»، وتصدر أربع مرات فى العام، رغم أن تحريرها أقل اعتناء، وقاعدتها أدنى علمية، والمجلة الفرنسية قلّما تُعنى بالعلاقات بين الشرق والغرب، أو تأثير العصور القديمة فى العصر الحديث أو الوسيط، وهى فى هذا تسير فى دقة على الخط الذى رسمه من قبل ڤان تيجيم وجويار. وتنقصها أيضا دراسات جيدة عن أدب القرن العشرين. إنها تركز بطريقة واضحة على التقاليد الأوربية المشتركة لعصر التنوير، والكلاسية والرومانسية. وفى فترة الأعوام العشرة هذه (١٩٥١ – ١٩٦٠)، عجزت المجلة عن تقديم شىء لنا كما يجب، عن فترة تبلغ ثلاثة آلاف عام. ومن المؤسف أيضا أن كتابها الأجانب قلة، ولو أن من الحق أيضا أن هذا المناخ تغيّر شيئا فى الأعوام الأخيرة، فيما يبدو، وطبقا للفهارس التى بين أيدينا، فإن نصيب فيكتور هيجو من المقالات بلغ ثمانية عشر مقالاً، وكان نصيب جوته وشكسبير وروسو اثنى عشر مقالا لكل واحد منهم، ولكننا لا نجد مقالاً واحدا عن تشوسر الإنجليزى، أو دستويفسكى الروسى، أو ستردنبرج، أو الأخوين الألمانيين شليجل».

بعد بلد نسبرجيه يجىء فان تيجيم، الشيخ العملاق، أكبر علماء المقارنة فى فرنسا، وربما فى العالم، وأول من قدّم لنا دراسة شاملة عن الأدب المقارن، بطريقة منهجية ومنظمة، فى كتابه الموجز والعملى: «الأدب المقارن» وهو ذائع الشهرة، ونعرض له كثيرا فى دراستنا هذه، وسبق أن ترجم إلى اللغة العربية، ترجمة غير دقيقة، صدرت عن دار الفكر العربى، ولاتحمل تاريخا، ولا اسم المترجم، وأرجح

أنها صدرت عام ١٩٤٦، أو ما حوله، قبله أو بعده بقليل، ورغم سوء الترجمة سطا عليها الورّاقون اللبنانيون، يصوّرونها، ويوزعونها على نطاق واسع، ويعملون معها، إلى جانب سرقات وتشويهات أخرى كثيرة، على تدمير الثقافة العربية، فى غير رحمة ولا هوادة. وقد أسهم **فان تيجيم** منذ عام ١٩١١ فى «مجلة الدراسات التاريخية»، ودرج على أن يقدّم للقراء كل عام الجديد الذى يظهر فى مجال الأدب المقارن، وفى عام ١٩٢١، وهو العام الذى صدر فيه العدد الأول من مجلة الأدب المقارن، نشر دراسته عن: «التأليف فى تاريخ الأدب: الأدب المقارن والأدب العام».

وقد بلغ «**الأدب العام**» أوج ازدهاره فى فرنسا فى مؤلفات **بول هزار** (١٨٧٨ - ١٩٤٤)، وبخاصة فى كتابه الخالد: «أزمة الضمير الأوربى»، ونشره عام ١٩٣٥، وأوجز رأيه فى مقدمة الكتاب، ولكن تلميذ فان تيجيم وجويار لم يأخذ فى الاعتبار التفرقة بين مجالى العلمين: الأدب المقارن والأدب العام، وهى تفرقة مصطنعة، ولا نلتقى بأحد خارج فرنسا اختار أن يسير على خطى ڤان تيجيم فى هذا الاتجاه.

وعندما احتلت القوات الألمانية فرنسا فى الحرب العالمية الثانية توقف تطور الأدب المقارن فى فرنسا مؤقتا، وحتى مجلة «الأدب المقارن» توقفت عن الصدور، ولكن جامعة كارديف فى إنجلترا أصدرت بدلا عنها مجلة «دراسات فى الأدب المقارن»، فى الفترة من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦، وكانت أقرب إلى السوء منها إلى الجودة، ويجب ألّا نخلط بينها وبين المجلة الأمريكية التى تحمل الاسم نفسه، وصدرت فى البدء عن جامعة ميرلاند، ثم انتقلت بعد ذلك إلى جامعة إلينويز.

وبعد الحرب العالمية الثانية عادت فرنسا تهتم بالأدب المقارن من جديد، فى بطء نعم، ولكن بخطى ثابتة، وتجاوزت العناية به العاصمة باريس إلى جامعات الأقاليم، وشملت حتى بعض المدن الألمانية التى تقع فى منطقة الاحتلال الفرنسى مثل ماينس وساربروك، ومنذ عام ١٩٥٠ بدأت جامعات فرنسية كثيرة تعنى به، تدرسه أو تنشئ له الكراسى[٢].

(٢) بدأت دراسة الأدب المقارن فى جامعة ديجون عام ١٩٤٩، وفى بوردو عام ١٩٥١، وفى تولوز عام ١٩٥٢، وفى جرنبول وإكس آن منذ عام ١٩٦٦.

وفى عام ١٩٥١ نشر موريس فرانسوا جويار كتابه «الأدب المقارن»، وجاء موجزا، وسار فيه على خطى فان تيجيم، ونقل عنه كثيرا ولم يحقق نجاحا كبيرا، ولا فى فرنسا نفسها، رغم أن عالم المقارنة الكبير جان مارى كاريه كتب مقدمته، وأثنى عليه ثناء عاطرا، وهو يتمتع بمكانة علمية مرموقة، ومعروف لنا فى مصر جيدا فقد عمل قبل الحرب العالمية الثانية أستاذا للأدب الفرنسى فى جامعة القاهرة لسنوات طويلة، وبيننا ألف كتابه القيم «الرحّالة والكتّاب الفرنسيون فى مصر»، ونشره فى القاهرة فى مجلدين عام ١٩٥٦، وبعد أن تركنا شغل كرسى الأدب المقارن فى جامعتى ليون وباريس، وقد نقل هذه الطبعة من كتاب الأدب المقارن إلى اللغة العربية الدكتور محمد غلّاب، وظهرت فى سلسلة «الألف كتاب»، التى كانت تشرف عليها إدارة الثقافة العامة، فى وزارة التربية والتعليم بمصر، عام ١٩٥٦، ولكن جويار تراجع فى الطبعة التانية من كتابه، وصدرت فى باريس عام ١٩٦١، عن كثير من أفكاره أمام الاتجاهات الجديدة.

وفى عام ١٩٥٤ أنشأ علماء المقارنة الفرنسيون «الجمعية الفرنسية للأدب المقارن S. F. L. C.»، ويجتمع أعضاؤها مرتين كل ثلاثة أعوام، فى إحدى جامعات المدن الفرنسية، حيث تلقى الأبحاث، ويدور حولها النقاش، ويدرسون بعمق صلة المدينة التى يجتمعون فيها بالتيارات الأجنبية، وينتهون إلى توصيات ينشرونها، إلى جانب الأبحاث، فى كتاب.

ومنذ عام ١٩٦٧ أصبح «الأدب العام والأدب المقارن» مادة رئيسية فى التعليم الجامعى، وله كرسى، على نحو ما، فى كل الكليات الأدبية الفرنسية، ماعدا جامعة روان، ومنذ عام ١٩٦٠ فإن شهادة الأدب الحديث أفسحت مكانا هاما لموضوع الأدب المقارن إن لم يكن لاسمه، وارتفع عدد رسائل الدكتوراه التى تُعدّ فيه بقدر كبير. والحق أن فرنسا تجىء فى مقدمة البلاد التى تعنى بدراسة الأدب المقارن، فى كل جامعاتها تقريبا، وعلى كل مستوياته، طلابا مبتدئين، وآخرين قطعوا أشواطا بعيدة، وأساتذة وباحثين. ولكن العاملين فى هذا الحقل يرون أنهم فى حاجة إلى «معهد مركزى» ينسق بين جهود الكليات والمعاهد المختلفة، ويساعد على نشر الفهارس وقوائم المؤلفات، والأبحاث العلمية العميقة، وإلى أن يتحقق لهم هذا

الحلم فإن «مركز دراسة عوامل الاجتماع الأدبى» فى بوردو يقوم بهذه المهمة أحيانا.

ورغم النشاط الواسع، والإمكانيات المتاحة، فإن علماء المقارنة الفرنسيين يشكون من قلّة الطلاب الأكفاء الراغبين، وندرة الأساتذة المتخصصين، وأن الموجود منهم لا يكاد يفى بالأعمال التربوية العادية، وأن إنشاء معهد عالمى للمقارنة يحتاج إلى نفقات باهظة، وإمكانيات بشرية أكبر، إلى جانب أن الرأى العام الفرنسى لا يفهم إطلاقا أن تسخو الدولة فى الإنفاق على قضايا أدبية كهذه، ومردّ ذلك، فيما يبدو، أسباب ذات طبيعة معنوية ونفسية، لأن الأدب المقارن كأداة ثقافية عامة مازال يبحث فى فرنسا عن خطته فى مجال البحث العلمى الرفيع، وعلى حين لا يشك أحدٌ فى فائدة قراءة النصوص القديمة، أو علم نفس الطفل، أو قراءة النقوش اللاتينية، أو علم الأصوات، فإن كثيرين لايزالون يتناقشون حول قيمة الأدب المقارن. وإذا كان بعض المواد التعليمية يمتاز بالجدة والطرافة، وبعضها بالفاعلية الحاضرة، وأخرى بجاذبية الفكر العقلى المجرد، ففى الأدب المقارن شىء غير قليل من هذه الملامح والسمات ولكن مشكلته فى الواقع أن ما يمثل سحره وفائدته، من تنوّع مادته وأهدافه ومناهجه وروحه المختلف تماما عن روح العلوم التى تم تحديدها فى صرامة، يسهم فى الوقت نفسه فى ضعفه، ومع ذلك فحيث يسود التخصص فى أيامنا، بما يمثله من قوة وضعف، فإن للأدب المقارن دورا أصيلا حين يفتح الباب واسعا وعريضا أمام الإنسانيات بأشكالها المختلفة، وما يجعل منه علما كالتاريخ، والوثائق، والمصادر، والمصطلحات الأدبية، والترجمة ومشكلاتها.

وقد صحب هذا الاتساع تطور فى النظرية نفسها، فبدأ بعض الأساتذة مثل شارل ديديان يدرّسون تاريخ الموضوعات والبواعث، وهو ما كانت مدرسة باريس المقارنة ترفضه من قبل، وهذا التطور، وهو محمود على أية حال، لم يجىء بعيدا عن تأثير المدرسة الأمريكية وضغوطها.

وربما كان رينيه إتيامبل الأستاذ فى جامعة السوربون الآن، وأستاذ الأدب الفرنسى فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية لسنوات طويلة، أول من بدأ الثورة على القواعد الصارمة، والحدود الضيقة، التى وضعتها مدرسة المقارنة فى باريس، وذلك فى كتابه الموجز، والمثير، والذى نشره عام ١٩٦٣ بعنوان: «الأدب المقارن:

أو المقارنة بلا علاقات»، وكانت هذه الدراسة على إيجازها بداية التطوّر الذى أصاب القيم المقارنة التى أشاعها الفرنسيون حتى ذلك الوقت، وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، ونشرتها جامعة ولاية متشيجان الأمريكية عام ١٩٦٦، وفيها دعا إتيامبل الدراسات المقارنة أن تتجاوز أوربا إلى ما هو أبعد منها، وبخاصة الشرق الأقصى، ويوصى فى الوقت نفسه بأن تُعنى المقارنة بدراسة عروض الشعر، والأسلوب، والاستعارات، وتحليل الأبنية، والترجمة، ومنهجه، وهو مثالى فى جانب منه، يركز على تعليم الأدب الأوربى عن طريق نشر قوائم بمصادره، ويدعو إلى خطة عمل عالمية، وإلى مقارن مثالى، وإلى كثير من التفكير، والبحث رغم لهجته الخطابية، وآرائه المتطرفة، يثير التفكير بقوة، ويهز المقارنة بعنف، قبل أن يعتريها الخمول والجمود.

وأدى هجوم جان فرابييه وهو باريسى، ومتخصص فى تاريخ العصور الوسطى وآدابها، إلى نتائج أشد قوة وأبعد مدى، حين اتهم زملاءه بأنهم وقفوا بدراساتهم المقارنة «عند حد تنظيم وتنمية الدراسات منذ عصر النهضة حتى أيامنا فحسب». وفى محاضرة له بعنوان: «الأدب الوسيط والأدب المقارن»، ألقاها فى المؤتمر الثانى للجمعية العالمية للأدب المقارن A. I. L. C.، وذكر فيها إن البحث فى الأدب الوسيط مفيد جدا للدراسات المقارنة، مهما كانت الصعاب الحقيقية والمنهجية التى علينا أن نتجاوزها قبل أن ننجز عملا حقيقيا. وقد أظهر موقف فرابييه المتحمس، أن هذا العالِم الواسع الثقافة، كان يدفع برفاقه فى طريق لم يسلكه أحد من قبل إلّا نادرا:

«إن الموضوع الذى أعرض له بإيجاز لا يحتاج إلى تبريرات كثيرة، ولا يوجد شخص اليوم، فيما أتصوّر على الأقل، يجادل جادا فى شرعية تطبيق مبادئ الأدب المقارن على العصر الوسيط، على نحو ما نفعل مع عصور أحدث منه، ومن الضرورى أن أصرِّح أن هذا الفهم الواسع للمقارنة الأدبية لا يعود إلى زمن بعيد جدا، إنه يرجع على الأكثر إلى خمسة عشر أو عشرين عاما، باستثناء حالات نادرة. ويبقى من المرغوب فيه أيضا، وبجد، أن نسير بخطى واسعة على طريق التقدم».

ونتيجة لهذه الدعوة كان من بين الموضوعات التى درسها المؤتمر القومى السابع لجمعية الأساتذة الفرنسيين موضوع: «التبادل الأدبى العالمى فى العصر الوسيط». لقد نجح فرابييه فى أن يضم الأدب الوسيط إلى دائرة الأدب المقارن، واستطاعت دعوته أن تفرض نفسها فى مجالات البحث الجامعى، وفى المؤتمرات.

ومن موقف أكثر تقدما دفع روبير إسكاربى أستاذ الأدب المقارن فى جامعة بوردو بالدراسات المقارنة فى اتجاه وتخطيط جديدين، بعيدا عن الدائرة الجمالية الأدبية، فنشر فى عام ١٩٥٨ دراسة موجزة ومختصرة عن حالة البحث والدراسة فى الأدب وعلم الاجتماع. والواقع أن مفاهيم «الانتقال» و«التلقى» اختلطت لأسباب اقتصادية بمفاهيم «التوزيع» و «الاستهلاك»، ووحّدت بقوة بين النظريات المحافظة لڤان تيجيم وجويار، وبين نظريات إسكاربى، وقد تبناها المؤتمر السادس للجمعية العالمية للأدب المقارن، الذى انعقد فى مدينة بوردو عام ١٩٧٠، وأعاد إلى علم الاجتماع الأدبى كل ما يستحقه من اهتمام.

وفى عام ١٩٦٧ أصدرت دار كولين فى باريس كتابا موجزًا بعنوان «الأدب المقارن»، ألّفه كلود بيشوا الأستاذ فى جامعة بال بسويسرة، و أندريه روسو المحاضر فى جامعة إكس آن بروفانس بفرنسا[٣]، ومثل هذا العمل المشترك خطر فى أنه يقدم عرضًا متفاوتا، ومكررا، ومزدوجا، ولا يمكن الجزم بدقة: ما هى الإضافة الشخصية لكل مؤلِّف، ومع ذلك أجمل المؤلفان وجهة نظرهما فى السطور الأخيرة من مقدمة الكتاب: «يتفق أن أحد مؤلفى هذا الكتاب يعكف على دراسة التاريخ، والآخر يتجه نحو الفلسفة، وكل منهما سار فى طريقه مخلصا، مما أتاح لهما الطريقة المثلى لكى يصيبا كبد الحقيقة. وبما أن الفيلسوف لا يبغض التاريخ بحال، وأن المؤرخ يتعاطف دائما مع كل الاتجاهات الجديدة، وأن التاريخ لم يعد اليوم ينحصر فى الدراسة الآلية للأسباب والنتائج، وأن الفلسفة تتجاوز مجرد البحث فى دائرة المجرّدات، فإن العرض الذى كتبه المؤرخ، والعرض الذى قدّمه الفيلسوف، فى تناوب جدلى للمنهجين، يذوبان معا فى حركة مستمرة، وهكذا فإن هذه الصفحات

(٣) ترجمه الدكتور رجاء جبر الأستاذ فى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، مع شىء من التصرف فى الترجمة، ونشره فى القاهرة عام ١٩٨٠.

تعكس قانونا حيويا لأى نقد أدبى».

وإذا وازنا بين كتاب فان تيجيم، أول كتاب فى الأدب المقارن، وصدر لأول مرة عام ١٩٣١، وبين هذا الكتاب وجاء بعده بسبعة وثلاثين عاما، نجد الخلاف فى البناء بين الكتابين قليل للغاية، أو معدوم تقريبا. والجديد فى كتاب بيشوا ورفيقه نلتقى به فى الفصل الخامس، وجاء بعنوان: «البنائية الأدبية» وجاء ليساير الاتجاهات الجديدة التى تسيطر الآن على الحياة الأدبية والنقد الأدبى فى فرنسا، واهتمّا بدراسة الموضوعات، وجماليات الترجمة، وعرضا فى إيجاز لعلم «التشكُّل الأدبى»، غير أن اهتمامهما بالبنائية جاء حين غربت شمسها وأصبحت «مودة» تجاوزها النقد.

هل يمكن القول أن كتاب بيشوا ورفيقه يقدّم صورة واقعية عن حاضر الأدب المقارن فى فرنسا؟ لا شيء يمنعنى من تقرير هذه الحقيقة، ورغم ما ذكرناه من اتجاهات إسكاربى وإيتيامبل، فإن وجهة النظر الفرنسية، أو الأوربية إن شئت، لاتزال على مسافة بعيدة من وجهة النظر الأمريكية، على ما سترى، ومن ثم فإن الدعوة إلى أدب مقارن يقوم على قاعدة عالمية واحدة، ليس أكثر من حلم بعيد التحقيق، فى الغد القريب على الأقل!.

ولأن الصراع القوى، والمنافسة الشديدة، بين فرنسا وألمانيا ظلت على أشدها طوال العصر الحديث، فى شتى مجالات الحياة، السياسية والاقتصادية والثقافية، فقد أخذ الأدب المقارن طريقه من فرنسا إلى ألمانيا، وفى هذه الأخيرة سوف يأخذ ظلالاً ألمانية خالصة.

● **ألمانيا الغربية:**

على نحو ما حدث فى فرنسا بدأ الأدب المقارن فى ألمانيا: تاريخا أكثر منه نقدا، وبهذا المعنى يمكن أن نعتبر **كاسبار دانييل مرهوف** المؤسس الحقيقى له، فهو أول من نبّه إلى أهميته فى الدراسات الجامعية، فأدخله فى مناهج الدراسة تحت اسم «تاريخ الأدب العالمى». وظل يعرف بهذه الدراسة لسنوات طويلة حتى قريب من نهاية القرن الماضى. وبعده نلتقى بأستاذين من جامعة جوتنج هما: **فريدريش بوترفيك** و**جوهان جوتفريد إيتشورن** وكانا عضوين فى «جمعية المثقفين»، ومؤلِّفا

كتابى: «تاريخ الأدب والبلاغة» و «تاريخ الأدب منذ بدايته حتى العصر الحديث» وجاء مؤلفاهما تاريخا عاما للفنون والعلوم فى هذا العصر.

كانت وجهة نظر بوترفيك أوسع أفقا من رفيقه إيتشورن، فهو يرى «إن استمرار هذا التاريخ... كتحليل يتفق زمنا مع الإنجازات التى حققها الفكر، والتذوّق الجمالى، فى مختلف لغات أوربا الجديدة... مجرد محاولة». واكتفى بأن يعرض بطريقة طبيعية وتعليمية «تاريخ أدب كل أمة... من بدئه حتى نهايته، دون توقف». وفسّر فى هَدْى منهجه نظرية برونتبير فى التطور، وشاعت مع نهاية القرن الثامن عشر، وارتبطت فى العقول يومها بمفهوم التبادل. فهو يرى: «إن الطريق الذى سلكته الفنون الجميلة ينتهى بها أيضا بالطبيعة لكى تصب فى هذا الأدب أو ذاك»، وهو أمر يبدو واضحا من خلال الآداب القومية فى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا وألمانيا.

لم يستطع الأدب المقارن أن يفرض نفسه فى المانيا قبل أن تتأصل دراسة الأدب القومى نفسه، وهو أمر طبيعى، وحدث فى أغلب الدول الأوربية وغيرها، ولم يتحقق ذلك تماما، وعلى نحو قريب من الكمال إلّا على يد إريش شميدت وفلهيم شيرير. فعلى حين كان الأول يدرس ظواهر الأدب الألمانى من وجهة نظر قومية، وعلى هامش التاريخ، ويقول فى المحاضرة الافتتاحية التى ألقاها فى جامعة فيينا عام ١٨٨٠: «إن تاريخ الأدب يجب أن يكون جزءا من تاريخ التطور الثقافى لشعب ما، مع المقارنة بينه وبين آداب الشعوب الأخرى». «ولكن مفهوم الأدب القومى لا يتطلب بالضرورة فرض حماية جمركية صارمة للذود عنه، وعلينا حين يرتبط الأمر بحياتنا الثقافية أن نكون من دعاة حرية التبادل أخذًا وعطاءً. ومع ذلك، هل نستطيع وحدنا أن نفصل فى أمر استقلالنا أو اعتمادنا على الغير، أو أن نحدد نصيبنا من الإنتاج والاستيراد، وهل تمثّلنا للآداب الأخرى يتم بطريقة صحيحة أو خاطئة؟، وكيف يشق الأدب الألمانى طريقه نحو المشاركة العالمية؟. إننا لابد أن نواجه أولا علاقة الأدب الألمانى بالآداب القديمة، وكيف نظر إليه الدارسون من وجهات نظر عديدة».

أمّا شيرير فأبدى تفهما أكبر لقضايا المقارنة، وعبّر عن أمله فى الوصول إلى

خلق «علم جمالى يعتمد على التاريخ»، ويعرف كيف يكتشف التأثيرات من خلال منهج استقرائى، انطلاقا من الحالة الثقافية للشعوب الفطرية، وأصل الأجناس الأدبية، ولن يكون من الصعوبة بمكان أن ندرس، مثل ما نفعل مع الأسطورة، عن طريق الموازنة القصائد الغنائية، أو الدراما، أو الملاحم، وهو شىء لم يستخدم حتى الآن إلا مع الملاحم»، وبهذا أراد أن يجمع بين المنهج الأنثربولوجى ونظرية التطور.

وحين رثا شيرير العالم موريس هوبت، فى مقال نشره عام ١٨٧٤، اعتبره رائد اتجاه جديد، ومدح جهوده فى حقل «التأريخ الطبيعى للملحمة» بخاصة، وهو «دراسة مقارنة لتطور الشعر الملحمى عند الإغريق والألمان والفرنسيين والصربيين والفنلنديين»، وآخرين. وأشار شيرير أيضًا، بصفة خاصة، إلى المحاضرات المقارنة التى ألقاها موريس هوبت عن هومير، وملحمة الألمان الشعبية نيلونجوس مبتدئا بذلك «الأدب المقارن»، على نحو ما كان هناك من علم السياسة المقارن، أى دراسة أشكال الحكومات التى وُجدت منذ عهد أرسطو، وفى هذه اللحظة ألقى بالكلمة الفاصلة فى تاريخ الأدب المقارن.

ودرس شيرير كذلك «فن الشعر المقارن» بمنهج أكثر تنظيما، معتمدا على الملخصات والتعليقات التى كان يقوم بها موريس فى المجلات المتخصصة، وتعود إلى عام ١٨٣٥، واستطاع أن يطوّر نوعًا من المنهجية لا يزال يحتفظ ببعض أصالته حتى يومنا، وبخاصة ما أظهره من أن موريس هويت، ويعتبر أبا فقه اللغة الألمانية لم يواصل الكفاح من أجل الاعتراف بوجود تاريخ أدبى مقارن حقًا. وفيما يرى فإن «فن الشعر المقارن» يهتم، ومثله علم اللغة، بثلاثة أنواع من العلاقات، تعتمد على قرابات قديمة افتراضًا، أو توجد فى طبيعة الأشياء ذاتها، وتتمثل فى:

- علم الأساطير المقارن، ويقارن بين الموضوعات فى المجال الهندى الجرمانى، ويطلق عليه المجال الآرى.
- ويهتم الاتجاه الثانى بالعلاقات الخاصة بالقصة والرواية.
- ويدرس الاتجاه الثالث المقارنات خارج النطاق الآرى، والتى لا تربط بينها من حيث القرابة أية علاقة.

وعاصر هوبت زميله موريس كرير، وهو من ميونخ، ودعا إلى «فن شعرى» يعتمد أساسًا على قواعد علم الجمال، والتاريخ المقارن للأدب، ومستجيبا لمنهجه قدم دراسة مقارنة للملحمة الشعبية عند الهنود والفرس والإغريق والجرمان، وجاءت محاولته صرخة فى واد، وحدينا فى الهواء، ولكنه لم ييأس، فكتب كثيرًا، ودافع بقوة من أجل قواعد أكثر صلابة، لقيادة هذا الاتجاه العلمى الجديد:

«أصبح أدبنا القومى مناط اهتمام الدراسات الجامعية، ويمثل جزءاً منها، وثمة حلقات دراسية خاصة بدأت تهتم به، وكم أودّ أيضا أن يأخذوا فى الاعتبار الأبحاث التى قام بها دارسو الأدب المقارن، لأن التقييم الجمالى يلعب فيها دورا بالغ الأهمية، فضلا عن التطبيق، وشمول الثقافة. إن دراسة موضوعات مثل: روميو وجولييت، ودون جوان وفاوست، وكيف تراهم الشعوب المختلفة، أو المقارنة بين لوبى دى بيجا وكالديرون من جانب، وجوته وشكسبير من جانب آخر، عمل رائع وعظيم فيما يبدو لى، ونتائجها تحمل قدرا هائلا من العناصر الإيجابية لبناء هذا العلم الجديد، ويتوقف نموه وتطوره على قوانا مجتمعين».

كان كرير يدافع فى البدء عن تاريخ الموضوعات، وفيما بعد بسط فكرته لتشمل تاريخ الأشكال المقارن، ولكنه لا يتحدث، لسوء الحظ، فى الجانب الأهم من كتابه عن الأبحاث المقارنة مطلقًا، وكل ما هنالك أنه فى الفصل الأخير منه درس «الملامح العامة وخصائص التاريخ المقارن للمسرح»، منذ بدئه فى أحضان المعابد والكنائس إلى مسرحية فاوست التى ألفها جوته شاعر الألمان الأكبر. ورغم حماسة كرير الشديدة كان مثل الكثيرين من معاصريه يعانى من غيبة الوضوح المنهجى، حين يجعل من المقارنة أمرا يتصل بالمجال اللغوى الألمانى فحسب.

لم يدخل الأدب المقارن نطاق الدراسة الجامعية فى ألمانيا إلا بعد عام ١٨٨٧ م، بفضل ماكس كوخ. ففى هذا العام أسس كوخ مجلة الأدب المقارن، وأصدر أول عدد منها، وقبل ذلك بعام ظهر كتاب كارل فون رينهارد شتويتنر عن التراجم الحديثة لأعمال الشاعر اللاتينى الساخر بلوتوس (٢٥٠ - ١٨٤ ق.م.)، وفى المقدمة دافع المؤلف نفسه، وأشار إلى نقص المواد التى استخدمها، وألمح إلى أنه اراد «ان يأخذ فى الاعتبار التاريخ المقارن للأدب»، وأن هدفه لم يكن «تقديم قائمة بكل

أولئك الذين قلّدوا بلوتوس، وإنما «تلك المسرحيات التى كتبها المسرحى الرومانى... وأثّرت فى الشعوب الحديثة أكثر من غيرها».

ويمثل تقديم ماكس كوخ لمجلته الأدب المقارن، فى العدد الأول منها، لحظة قمة فى نطاق المقارنة الألمانية، وجاءت ذات شقين، الشق الأول منها عرض موجز لتاريخ الأدب ونقده فى اتجاهها نحو المقارنة منذ مورهوف حتى بنفى وجويدك والشق الثانى عبارة عن حصر المواد التى تنهض عليها خطة المجلة، وموضوعاتها، ووصفها، ومجالات الدراسة فى الأدب المقارن وهى:

- فن الترجمة.
- تاريخ الأشكال والموضوعات الأدبية والتأثيرات التى تتجاوز الحدود القومية.
- تاريخ الأفكار السائدة فى العصر.
- العلاقة بين الأدب والفنون الجميلة، أو بينه وبين التطورات الفلسفية وغيرها.
- علم المأثورات الشعبية، وقد استقل من قريب، ولكنه بقى مهملا فى ألمانيا.

واعتبر كوخ دراسة الأدب الألمانى مدخلا لدراسة هذه التخصصات، وعنده تلتقى كل الجهود المشجعة، وأن تُعطى دراسة الأدب الحديث فى نطاق التطور التاريخى المكان الذى تستحقه من العناية.

ومن يتصفح مجلة الأدب المقارن التى أصدرها كوخ، أو دراسته عن الأدب المقارن، يجد أنه التزم بالمنهج الذى اختطه كناشر بدقة، ففيها تكثر الدراسات المقارنة عن الخرافات والأساطير والحواديت، والأمثال الشعبية، وتاريخ البواعث والموضوعات، وأفسح مجالا رحيبا من اهتمامه للمأثورات الشعبية فى أوربا وخارجها، كالهند وأفريقيا والصين. ولم يقف عند هذا الحد، وإنما اهتم أيضًا بتاريخ هذه البلاد الدينى والسياسى وإلى جانب ذلك كتب مقالات عديدة عن تأثيرات أدبية عالمية محدّدة، كتأثير دانتى الإيطالى فى الأدب الألمانى، وليسنج الألمانى فى

الأدب المجرى، أو المقارنة بين الشاعر الألمانى **هاينى** و **روبرت بورنز** أكبر شعراء اسكوتلندة، أو بين **جوته** الألمانى و **فوسكولو** الإيطالى.

وسار كوخ على خطى **لودفج جيجير** فخص عصر النهضة والاتجاه الإنسى humanisme بعدد غير قليل من المقالات، تتحدث عن الصلات بين الأدب والفنون الجميلة، أو تعرض لقضايا أخرى لم يذكرها فى خطته، وتستحق أن نشير إليها، مثل : فن الشعر، ونظرية الشعر، وأهمية الكتاب الألمان، وهينريش فون كليست من بينهم بخاصة، ولا يرى كوخ أن هذه المقالات الأخيرة تدخل فى نطاق المقارنة، ومع ذلك فليس ثمة شك فى أنه تراجع بإزائها أمام ضغط معاونيه وسمح بنشرها.

وحين درس **فلهلم فتز** موضوع «شكسبير فى ألمانيا» أقام حدا فاصلا وقويا بين فقه اللغة والنقد، وحاول أن يميز بين تاريخ الجمال وتاريخ الأدب المقارن، لأن تاريخ الجمال يستخدم المنهج الاستدلالى، انطلاقا من «بعض المبادئ الجمالية المسلم بها»، ويدرس الصلات بين الأعمال الأدبية فحسب، «وعند تحديد القيمة المطلقة لعمل ما... حينئذ فقط يمكن أن نمعن النظر فى دورها الرئيسى». وأمّا التاريخ المقارن للأدب فيأخذ فى الاعتبار المميزات الأصيلة للعمل:

«سوف يكون مدخلنا دائما دراسة الملامح المميزة التى تحدد قبل أى شيء الخصائص القومية لأدب ما، على حين أننا فى الأجناس الأدبية المختلفة الأخرى، نتكئ بقوة على ما يميز بلدا عن آخر. ومن الواضح أننا لن نقنع بعرض الوقائع فحسب، وإنما سوف ندرس الأسباب نفسها التى كانت وراءها، وهى أسباب يجب أن نبحث عنها فى الطبائع الفطرية لكل شعب، ومعها نستطيع أن نقع على بعض ظلالها النفسية، وبالتالى يستطيع الأدب أن يقدم لنا معلومات ذات أهمية عظمى لمعرفة خصائص الشعوب».

مع نهاية العقد الثامن ومطلع التاسع من القرن الماضى بدأ مصطلح الأدب المقارن ومنهجه يشيع تدريجًا، وأصبح فى الوقت نفسه موضع جدل شديد، ووُضعت مكانته الجامعية على بساط البحث، ودارت حوله مناقشات حادة فى عدد من المجالات المتخصصة، وبخاصة مجلة «الصدى الأدبى»، فاتجهوا أولا إلى مفهوم «الأدب العالمى» كما دعا إليه **جوته**، ودار حوله نقاش عريض، وكان مقال أرنست

مرتين عن «جوته يكتب عن الأدب العالمى والأدب القومى» ونشره عام ١٨٩٩ فى «دراسات عن جوته»، وألقيت فى استرابسبورج بمثل مدخلا لهذا النقاش، وفى كثير من الحالات لم يقع الباحثون على ما أراده جوته بدقة، وفسّروه على نحو خاطئ، على نحو ما سنشير إليه فى مكان آخر(٤).

وفى هذا العام نفسه، ١٨٩٩، نشر جورج براندس مقالا بعنوان «الأدب العالمى»، واستخدم هذا المصطلح دون أن يعتمد على جوته أكيدا فى معنى «المؤلفات الخالدة»، وأورد فيه الكتب الأعظم امتيازًا، سواء كانت تعالج موضوعات علمية أم تاريخية، وحتى كتب الرحلات. وفى العام التالى له نشر ميير مقالا عن «الأدب العالمى» فى مجلة «روندشاو» الألمانية، ورآه «أقوى الشواهد الشعرية على العبقريات الفردية» وأراد أن يضمنه الأعمال العلمية والأدبية على نحو ما فعل جورج براندس، ولكن إرنست إلستير عارض هذا المفهوم الخاطئ، وأظهر أن جوته أراد بمصطلح الأدب العالمى «أن يتجاوز الاهتمام الأدبى الحدود القومية»، وأن يمتد إلى قطاعات أعرض. ورغم هذا الاعتراض والتفنيد ظلت نظرية ميير قائمة، ولها اعتبارها، حتى الحرب العالمية الأولى.

لقد بذل إرنست إلستير جهدا كبيرا فى تحليل العلاقة التى توجد بين الأدب العالمى والمقارنة الأدبية، واعتمد فى هذا على مقال نشره لويس بتز أصلا فى مجلة «الصدى الأدبى»، وقدم خلاله موجزا لتاريخ البحث المقارن وحركته فى المجال الألمانى وغيره، معتمدا فى ذلك على المحاضرة التى ألقاها برونتيير فى باريس أمام مؤتمر المؤرخين، وتدثر بالأمل فى أن ألمانيا سوف تسير على خطى فرنسا والولايات المتحدة، فتنشئ فى جامعاتها كراسى للأدب المقارن:

«إن ألمانيا تزهو حقا بتكوينها الأدبى العالمى، فهى التى أعطت العالم هردر وجوته، والأخير منها أشاع مصطلح «الأدب العالمى» فى مفهوم جديد عبر العالم كله، ولكن ألمانيا هذه لم تحقق بعد كلمات تين برينك الأستاذ فى جامعة استراسبورج، ولا تزال عالقة بأذهاننا: «سوف ينمو فرع جديد، من أصول علمية، ويتلوه فى زمن غير بعيد إنشاء كراسى خاصة به فى جامعاتنا». ويبدو أنه

(٤) انظر الفصل الخاص بالأدب العالمى من هذا الكتاب.

أصغى باهتمام إلى الصدى الأدبي القادم من الخارج، وهو صدى لم يكن، فى عمقه، غير ترديد لصيحة رنت للمرة الأولى فى المقاطعات الألمانية».

وقد ردّ هانز دفيس من جامعة جوتنج على هذه الدعوة بطريقة حاسمة، فى مقال عن «الأدب والجامعة» نشره فى مجلة «الصدى الأدبى»، ورأى أن الوقت مبكر، ولم يحن بعد، لإنشاء كراس للأدب المقارن فى الجامعات الألمانية، «إذ قبل ان نطالب بإنشاء هذه الكراسى يجب أن نهيىء جامعاتنا لعدد أكبر ممن يهتمون بأدبنا نفسه، وبعد أن يتحقق هذا علينا أن نوجد فى كل جامعة شخصية تعتبر تاريخ الأدب خطوة فى طريق خدمة تاريخ الثقافة»، «وأن تعرف كيف تجعل من تاريخ السياسة والاقتصاد والأدب والموسيقا والفنون الجميلة الألمانية تاريخًا للخصائص الألمانية والفن فى ألمانيا».

كان إلستير يتعاطف مع نظريات هانز، وعُدَّ من أنصارها، ولو أنه اتجه إليها لأسباب خاصة به، فهو يرى أن مصطلح «التاريخ المقارن للأدب» خاطئ جدا، لأن منهج المقارنة يمكن أن يستخدم أيضا فى مجال الأدب القومى نفسه، إذ أن لويس بتز كان يفكر فى «تاريخ عالمى للأدب»، ومن ثَمّ يمكن لأساتذة فقه اللغة أن يدرسوه واقعًا. ولقد وُضِع مصطلح المقارنة قياسا على الأبحاث اللغوية المقارنة، ليجعل تاريخ الأدب العالمى أكثر بهجة وجاذبية فى عيون الإداريين من رجال الجامعات المختلفة. ومع ذلك، فإن هذا القياس يقوم على افتراضات خادعة، لأن الأبحاث اللغوية المقارنة تتضمن «استخدام المقارنة فى دراسة الشواهد اللغوية لعصر معين، والمراحل اللغوية لما قبل التاريخ، أو تلك التى تدخل فى إطاره، وانطلاقًا منها فقط يمكن أن نقيّم تطور اللغات المختلفة، وأن نفهمه، ويصبح ذلك مفيدًا فى محيط الرواية الشعبية فى العصور القديمة، أو من خلال الفنون الشعبية كالأساطير والخرافيات والحكايات».

يستحيل علينا الآن أن نحدد بدقة إلى أى مدى أسهم هجوم إلستير و هانز فى أغلاق المجال أمام المقارنة كعلم جامعى، ذلك أن أيًّا من الجامعات الألمانية، فى الواقع، لم تعر اقتراح بتز قبل الحرب العالمية الأولى، والداعى إلى إنشاء كراسٍ جامعية للأدب المقارن، أذنًا صاغية وتدريجيا خفت النقاش حول الأدب المقارن، ثم

تلاشى، ونسبه المتقفون. وعندما توقفت سلسلة «دراسات عن الأدب المقارن» عام ١٩٠٩، ومجلة الأدب المقارن فى العام التالى له، حدثت هوة عميقة فى تاريخ المقارنة الألمانية، وتحولت هذه إلى دراسة تاريخ الموضوعات بلا مشكلات، ثم ماتت، وتنوسيت تمامًا.

وقبيل قيام الحرب العالمية الأولى، ١٩١٤ ـ ١٩١٨، كان هناك من يدعو إلى تاريخ للأدب بلا أسماء، وتاريخ للثقافة لا تحكمه حدود سياسية أو جغرافية، ولا حتى تسلسل تاريخى، فلما انتهت الحرب خضعت الحياة الأدبية الألمانية لتيارين متعارضين: تيار شعبى يُعنى بالأدب القومى، ويدفع به إلى مكان الصدارة، ويأمل أن تزدهر دراسته من جديد، حتى تتراجع أمامه الآداب العالمية الأخرى. وتيار آخر مسالم، يعاف الغلو القومى، ويمجّد التعايش الإنسانى، ويحلم بولايات أوربية متحدة، ويرى فى الأدب المقارن أداة لتحقيق هذه الغاية. وقريبا من نهاية الثلاثينيات بدأ الاهتمام بالأدب المقارن فى ألمانيا فى نطاق محور ألمانى فرنسى، على نحو ما صنع علماء الدراسات الرومانية فى السابق، حين شغلت المقارنات حيزا ملحوظا من دراساتهم. وفى هذه الفترة وقف الباحثون الألمان بجهدهم عند القيام بتظاهرات متالية فى مجملها حول مفهوم الأدب العالمى، وتعد من الوجهة التنظيمية بالغة السوء فى تاريخ المقارنة الألمانية، ويقول عنها **جوليوس بترسن** فى مقال له نشرته المجلة الألمانية الفصلية لعلم الأدب وتاريخ الفكر، عام ١٩٢٨:

«أنشأ الكثير من الجامعات الأجنبية فى الخارج معاهد للأدب المقارن، أملاً فى تحقيق تعاون عالمى، والوصول إلى إنشاء منظمة ثقافية تشبه عصبة الأمم، وتكون وسيلة لتحقيق التفاهم والتقارب التقافى والسلام بين الشعوب... وألمانيا ليست مُبعدة عن نطاق هذا التعاون، على الرغم من دورها السلبى نسبيًّا، وإنما تمثل حجر الزاوية فى أى موضوع أساسى فى مجال البحث المقارن. وقد انتُزِعَ منها مقامها الأول، فيما يبدو، فى فرع من العلم خلقته هى نفسها، تماما كما جاء عليها الدور فى أن تضحى بمكانتها السياسية فى عصور أخرى».

فى هذه الفترة، أعنى العقد الثالث من هذا القرن، بدأت بعض الجامعات الألمانية تعير المقارنة اهتمامًا أكبر، فأنشأت جامعتا ليبزج وفورزبرج كرسيان

مساعدان للأدب المقارن، شغلهما عالمان مهتمان بالدراسات الرومانية، وهما: فيكتور كليمبرير فى الجامعة الأولى، و إدوار فون جان فى الثانية، وكانت المحاضرة التى ألقاها إدوار فون فى المسابقة التى أقامتها الجامعة لشغل هذا الكرسى، فى ١ فبراير ١٩٢٧، عن «تاريخ الأدب الفرنسى ومقارنات أدبية»، ونشرتها المجلة الجرمانية للدراسات الرومانية، ودون أن يتخلى نهائيًا عن إطار الأدب المقارن فى مفهومه الفرنسى تبنىّ الدعوة إلى توسيع الموضوع ليأخذ وجهة أكثر قربا من الأدب العام، كى ينتقل بعدها إلى «الخصائص الأساسية للفكر الألمانى»، وأن غاية المقارنة «بناء الإطار التاريخى الذى نما بداخله المؤلف والعمل الأدبى»، ويجب ألّا نقف بالإطار عند الحدود القومية، وإنما علينا أن نتجاوزها لتشمل العالم المعاصر كله.

وبعده بستة شهور تقريبا، أى فى ٢٩ سبتمبر ١٩٢٧، ألقى جوليوس بحثا هاما فى جامعة جوتنج بمناسبة «يوم فقه اللغة فى ألمانيا»، حول موضوع: «تاريخ الأدب القومى أم تاريخ الأدب المقارن»، وفيه أعلن موت القضايا الموضوعية، وكانت حتى هذه اللحظة تحت حماية الناقد الفرنسى تين، لأن الفلسفة الوضعية ليست إلا «شكلا من الفكر الغريب، الآلى، المناقض لجوهر الروح الألمانى». وهذا القول ويحتاج لأيديولوجية أقل حدة فحسب، ليستخدم لغايات قومية، يذكرنا بابتعاد جوته ورفاقه فى استراسبورج عن الفكر الموسوعى الفرنسى.

أما بترسن فقد دعا إلى تقسيم المواد التى ظل الأدب المقارن يهتم بها حتى أيامه على النحو التالى: تاريخ الأفكار، وتاريخ الأدب القومى والأدب العام. وألمح إلى أنه على الرغم من الاستقلال الذاتى للآداب القومية المختلفة، توجد مناطق عالمية وسيطة، هى مِلْك مشترك، ويمكن أن تكون مناط اهتمام علماء فقه اللغة إلى أىٍّ أدب قومى انتموا، وأما دراسة التأثيرات التى تتجاوز الأدب القومى، فيجب أن ينهض بها البلد المتأثر، وفى ضوء هذا الفهم فإن كتاب جوندولف عن: «شكسبير والفكر الألمانى»، ينتمى إلى تاريخ الأدب الألمانى، ويرى مع ذلك، «إن تتبُّع التأثير العالمى لكاتب بعينه يمكن أن يدرس مستقلا، انطلاقا من دراسة المؤلف نفسه»، وهذا المنهج مقارن، وتجميعى فى الوقت نفسه، وربما ارتبطت نتائجه أخيرا بالمصادر أكثر منها بالأدب نفسه.

وقد اهتم بترسن بالأدب العام، وتاريخ الموضوعات، والبواعث، اهتم بها جميعا، وبدل أن يأخذ بنظرية «التأثير المتبادل» دعا إلى أن نجرب فى المستقبل «الترتيب الداخلى لقضية التطور المقارن مرتبطا بالغاية» وهذا يتطلب أن نستبدل التركيب الأفقى لما هو معاصر، وما هو قديم، وروح العصر، بإمكانية الاتجاه التطورى القومى، وهو نفس الطريق الذى سلكته مجلة الأدب المقارن الألمانية، وتعدل مجلة الأدب المقارن التى تصدر باللغة الفرنسية.

وأخذ بترسن فى الاعتبار الاتجاهات التاريخية التطورية للآداب القومية المختلفة، ووجد منهج المقارنة ملائما لدراستها، ولدراسة الظواهر الأدبية ذات الصبغة العالمية، وبذلك يصبح تاريخ الأدب القومى مقارنا فى ذات مجاله.. عندما لا يحصر نفسه فى تمييز الأعمال الأدبية فى العصور السابقة وفكرها، مثل: عصر التنوير الألمانى، العاصفة والاندفاع، والكلاسية والرومانسية الألمانية، فى ضوء قوانين التطور، وإنما يضعها أيضا مؤلفة، واحدة بجوار الأخرى، كوحدات منغلقة على نفسها.

وأخيرا يرى بترسن، كما رأى هانز دفيس قبله بربع قرن مع اختلاف الأسباب، أن اللحظة لم تحن لإنشاء كراسٍ للأدب المقارن فى الجامعات الألمانية وأن إنشاء مراكز للبحث الأدبى المقارن العالمى أكثر أهمية، لأن ذلك يفيد، على نحو أفضل، الأبحاث التى كانت تجرى فى ذلك الوقت.

وقد تحدث فارنر ملخ فى دراسة هامة عن الخطر الذى يؤدى إليه التجريد التاريخى والفكرى لمفاهيم العصور المختلفة المترابطة، عند تحليل المراتب الخاصة بها، مثل: العصر القوطى، والباروك، والكلاسية، والرومانسية، ويجىء هذا التجريد نتيجة المسافة التى توجد بين اللحظة الحاضرة والأسلوب التاريخى المتوهج، وأدى هذا إلى خلق مفاهيم زائفة، كمفهوم الرومانسية الهلينية، أو المذهب القوطى التعبيرى، ويحملنا التطرف أحيانا على تطبيق المصطلح الخاص بالأسلوب على الجوانب الإنسانية، فنتحدث عن الرجل القوطى، أو الرجل الباروكى، وقد ناضل ملخ ضد استغلال هذه المصطلحات والإسراف فى استخدامها.

ويقدم لنا فايس أستاذ الأدب الرومانى، والتاريخ المقارن للأدب فى جامعة

توبنج، منذ عام ١٩٣٤، فى مقال نشره فى المجلة الجرمانية للدراسات الرومانية عام ١٩٣٤، شكلا آخر لهذه التعميمات، وليدة المفاهيم الخاطئة لجوهر العلوم الفلسفية ذاتها، وهو مثل بترسن، يعتمد على مبدأ أساسى وضرورى، منهجيا وتقارنيًا، كشرط جوهرى لمقارنة راسخة، وذات قيمة علمية، لدراسة خصائص الشعوب، ويرى أن فكر أى شعب جوهره، ولو ارتبط جدلا بالقطب المعارض. وكلا المفهومين يمثلان «شوكة.. لمن يأخذ بالفلسفة الوضعية فى أدق مفاهيمها، لأن كليهما يصدر عن مصادر غير معقولة، وغير قابلة للتفسير دائما، ولا يمكن أن تنشأ بيولوجيا أو اجتماعيا بالطريقة نفسها، والتى لا يمكن تجسيمها، لأن جذورها تضرب بعيدا فى أعماق ما هو دينى».

كيف يواجه التاريخ المقارن للأدب هذا الأفكار فى رأى فايس؟. إن روح العصر، فيما يرى، تخلق فى ديناميكية لا تتوقف أفكارا يمكن أن تتسع دائما، سواء كانت قديمة أم جديدة، وأن تتحدد ذهنيا، لأنها ذات قيمة عالمية، ويمكن أيضا أن تنتقل من شعب إلى شعب، وأن تصبح موضوع نقاش، ومن ثم فإن التاريخ المقارن للأفكار الأوربية يصبح فى نطاق الممكن تماما. والواقع أن روح أى شعب، وهو المصدر الوحيد لأى شعر حقيقى، ينعكس بالضرورة فى تاريخه الفكرى، وهو الخلية الأساسية فى أية مجموعة، ويختلف من شعب إلى آخر، وغير قابل للذوبان فى غيرها. وتصبح المقارنة ذات معنى حين تعرض لمشكلات ثقافية مفهومة منطقيا، أما حين تدرس عناصر غير منطقية، أو روحية، فإن المتخصص لا يمكن أن يقوم بدور الحكم. سواء كان متخصصا فى الدراسات الإنجليزية أم الجرمانية أم الرومانية، وبهذا يصبح الأدب المقارن مجرد علم مساعد، عليه أن يشكِّل نفسه طبقا لمكانه المناسب.

اتضح الاتجاه إلى إعطاء روح الشعب أهمية أكبر من روح العصر فى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة، وهو اتجاه ذهبت به النازية إلى أقصى غاياته، فأصبح لونا من التزمّت القومى البغيض، وفى مثل هذا الجو ما كان للأدب المقارن أن يتقدم أو يزدهر، كان صعبا أن يحدث هذا فى بلد يمنع عرض مسرحيات شكسبير، وموليير، و أونيل، وآخرين، ولا يسمح بأن تطبع أروع روايات أكبر الكتّاب الروس أو الفرنسيين، وتم كل هذا فى إطار سياسة تقافية توسعية تحاول أن

تظهر أن «ألمانيا فوق الجميع»، وأن العالم لمّا يتعود سيادتها، ولكنه سريعا سوف يستريح لها، وفى هذه الفترة لم تكن هناك مجلات متخصصة تعنى بالأدب العالمى أو الأدب المقارن فى البلاد التى تتحدث الألمانية.

وكان على الألمان بعد هزيمتهم الساحقة عام ١٩٤٥ أن يلعقوا جراحهم، وأن يبدأوا من الصفر، ولكن موت **ماكس كومرل** المبكر، وموت **فرنر ملخ** وهجرة عدد كبير من علماء الدراسات الرومانية ترك فراغا لم يكن ممكنا، ولا سهلا، أن يُملأ ثانية سريعا، وكل ما هنالك أن شيئا من القلق الفكرى الجديد أخذ يطفو فى المنطقة الألمانية التى تحتلها القوات الفرنسية، حيث أخذت فرنسا تطبق سياسة ثقافية بالغة الأهمية، وذات تأثير عميق فى ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية، مهزومة وممزقة، وتركتها الحرب أكواما من الخراب والرماد والأنقاض. وهكذا بدأ **كورت فايس** يمارس فى مجال الرومانيات نشاطا دراسيا جديدا ومقارنا فى جامعة توبنج، ونظّم فى المدينة نفسها مؤتمرين دوليين، فى عامى ١٩٥٠ و١٩٥٨، تناولا بالدرس حالة الأدب المقارن وتطوره وازدهاره فى أوربا وأمريكا، وأُنشئ أخيرا فى جامعة جوتنبرج المنسية، فى مقاطعةماينز كرسى للأدب المقارن، وجاء الأمر كما لو كان حلما متواصلا، وهو أول كرسى للأدب المقارن يُنشأ فى ألمانيا، واحتذى خطى كرسى الأدب المقارن فى جامعة باريس، وشغله الباحث الألمانى الشهير **هاينى فريد ريش هيرث** وتدين له المقارنة بأول عرض تجميعى لموضوعاتها، تاريخى ومنهجى، ويعادل فى ألمانيا ما بعد الحرب المقدمة التى كتبها **كوخ** للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن الألمانية، وتعتمد دراسة **هيرث** فى الكثير من تفاصيلها على نظربات كوخ وإلستير ومعاصريها، ومن ثم تعانى من فقدان الوحدة فى مفهومها، ويأتى تحديد المصطلحات عندها مائعا.

سار **هيرث** فى المرحلة الأولى من دراساته على خطى **بترسن**، فحاول أن يستبعد العوامل التاريخية فى دراسة الأدب، أو أن يقلل من شأنها فى أحسن الأحوال، وأن يؤكد على دراسة الموضوعات، وهى الشيء الوحيد الذى يشترك فيه تاريخ الأدب والأدب المقارن، إذ كلاهما يخدم الأدب، ومع ذلك فإن كلًّا منهما يستخدم منهجًا مستقلا، فمنهج الأدب المقارن لا يستهدف غايات تاريخية، وأنما يسعى وراء

الظواهر المتشابهة، يدرسها ويتعمق فيها، ويقارن بينها، ليخرج منها بالقوانين التى تحكم أوجه اللقاء وأوجه الاختلاف، وفَصَلَ أيضا بين المقارنة وتاريخ الثقافة، وبقية الاهتمامات الأخرى، لأنها تستبعد فيما يرى.. كل ما لا ينتمى إلى الفنون الجميلة».

و هيرث يرى أن المقارن يجب أن يهتم بالفنون الجميلة فحسب، وأن يقف عند دراسة النصوص المكتوبة، فهو لا يختص بدراسة الأغانى الشعبية أو الأساطير، أو الحكايات التى يتداولها العامة فى أحاديثهم، حتى ما كان منها مكتوبا، ولكنه يصل بنا فى نهاية بحثه إلى ما يناقض كل ما قاله بدءا، حين يرى أن الأدب المقارن «له طابع لغوى وسياسى واجتماعى، وليس جماليا فحسب»، وهكذا على الرغم من كل الجهود التى بذلها لإحياء الأدب المقارن فى ألمانيا تناقض فى أفكاره، وتردد فى نظرياته، وكان ضارا أكثر منه نافعا.

وبعد موت هيرث تنوسى الأدب المقارن من جديد إلى أن جاء فلتر هولرير الأستاذ فى جامعة برلين التقنية، فحاول أن يبعثه علما جديدا، وأن يجعل منه محور نقاش حاد، وبسط آراءه فى عدد من المجلات المتخصصة، ألمانية وأجنبية، وفى عام ١٩٥١ ظهرت دراسته عن «مناهج الأدب المقارن وقضاياه»، فى مقال كتبه بمناسبة المؤتمر الثانى للأدب المقارن، ويعكس آراءه، وقد احتذى فيها ملخ ، و إرنست روبرت كورتيوس، وفيها دعا إلى أدب مقارن، أوربى فى جوهره، ويقف بنشاطه عند العالم الغربى، ورآه أكثر واقعية فى مواجهة مثالية الأدب العالمى، غير أن تفسيرات هولرير لا تحمل للأدب المقارن فى الواقع إضافة بالغة الجدة بصفة مباشرة، وبخاصة عندما يحدد غاية العلم الذى يتحدث عنه بأنها: «دراسة العناصر الممتازة التى نلتقى بها أحيانا فى الأدب، وإبرازها فى الأدب الغربى، وأن نقارن بين علاقاتها الداخلية، وأن نضع يدنا على التعديلات الأكثر خفاء ونعومة». وهى خطة تختلط فيها المواقف الحقيقية مع صوفية مزيفة، ومشكوك فيها علميًا.

وفى مقال آخر نشره هولرير بعد عامين من دراسته تلك، بعنوان: «الأدب المقارن منذ نهاية الحرب العالمية الثانية» أكدّ على أن ألمانيا ترفض الأدب المقارن بمفهومه الدقيق، كما ترفض الأدب العام، وتفضل بدلا منها: «التاريخ المقارن للآداب الأوربية».

باستثناء محاولة هرمان شنيدر فى تطبيق المنهج المقارن على الأدب الوسيط، وجهود كورت فايس من أجل خلق أدب مقارن تنظيرا وتطبيقا، يمكن أن نعتبر هورست روديجير وخلف هيرث فى كرسى الأدب المقارن فى جامعةماينز، ثم انتقل إلى جامعة بون، صخرة من النحاس يلوذ بها هذا العلم فى حقل الدراسات اللغوية الألمانية. وإليه يعود الفضل فى أن ألمانيا عادت فاحتلت مكانا هاما فى مجال المقارنة العالمية، بفضل الدراسات التى نشرها، والمؤتمرات العالمية التى أسهم فيها، والاهتمام الذى يوليه لمجلة «أركاديا»، فهو ناشرها، وتنطق بآرائه، وحال رفاقه من أساتذة الأدب المقارن فى الجامعات الألمانية، ومنهجها يعكس فكرة روديجير عن الأدب المقارن، وتحمل ملامح تكوينه كلغوى متخصص فى اللغات القديمة وآدابها. وهو لا يلقى بالا إلى النقد الأدبى، ولا يهتم به كثيرا، وإنما وقف بجهده عند الموروثات الفكرية القديمة التى تعود إلى العصر الوسيط، وتعيش بيننا حتى يومنا هذا.

يمكن أن نستنتج من اتجاه مجلة «أركاديا»، وأبحاث روديجير فيها، أنه يفضل دراسة الأفكار القديمة الحية على الأبحاث التخطيطية المفصلة التى تطوف بكل أنحاء العالم، والمقالات التى نشرها عن العلاقات بين الآداب القومية فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وكانت قصيرة، جاءت دون أبحاثه الأولى، ووعد بأن ينجز القسم التانى من خطته، وهو يدرس «العلاقات المتبادلة بين الآداب السلافية والغربية، وبين الآداب الأوربية وغير الأوربية».

وفى عام ١٩٦٢ نشر روديجير أروع مقالاته، وأكثرها وضوحا ولمعانا، بين كل ما نشر فى ألمانيا ما بعد الحرب العالمية التانية عن الأدب المقارن، وفيه يرى أن الأدب الأوربى بأوسع معانى الكلمة، يحدد مجال الدراسات اللغوية، ويتضمن دارسة التأثيرات القديمة، والوافدة من الشرقين الأوسط والأقصى، وعليه أن يهتم بالصلة بين الأدبين الأوربى والأمريكى فى عصرنا الحاضر. واستبعد دراسة الخيال عند الشعوب الأخرى، ودراسة تاريخ الموضوعات والبواعث مادامت تدرس بطريقة منهجية، ويفضل أن يستخدم مصطلح «انطباع» بدل مصطلح «تأثير»، لأن القوى الحية تتجسم فى المفهوم الأول.

وأخيرا أعطى خطته طابعها الأخير، فركز على الموضوعات التالية بخاصة،

وأعطاها أهمية كبرى، وهى: دراسة ما تخلّف من الآداب القديمة بيننا وأدب التوراة فى قمته، وتمثله الأسطورة، وفى أدناه وتمثله جنات الخُلْد، وتحليل دور ناقلى القيم الأدبية، مع إعطاء أهمية خاصة لحركة الإنسية، وأخيرا العناية بالترجمة تطبيقا ونظرية، والعناية بثقافة المقارن، ويجب أن تكون كاملة، فيعرف اللغتين الإغريقية واللاتينية، فضلا عن اللغات الأوربية الأساسية الحديثة.

وهذا المفهوم للأدب المقارن، ويراه كثير من علماء المقارنة الأمريكية محافظا، أدى إلى قيام مدرسة ألمانية مقارنة، تدعمها الكراسى التى أنشئت للأدب المقارن فى جامعات برلين، ودار مشتاد، وأكيسجران، وتومئ إلى مستقبل متفائل، وليس ببعيد أن تعمد بقية الجامعات الألمانية الأخرى إلى إنشاء كراسٍ للأدب المقارن خاصة بها.

● الولايات المتحدة الأمريكية:

يعود تاريخ الأدب المقارن فى الولايات المتحدة إلى الثلث الأخير من القرن الماضى، غير أن الدعوة إلى العالمية تسربت إلى الجامعات، وتجاوزتها إلى النوادى الأدبية، قبل ذلك بكثير، وإذا لم يكن ما أدت إليه أدبا مقارنا بالقطع، فقد كان فى أضعف الأحوال تيارات مهدت له، وتصب فى النبع الذى يؤدى إليه. وكان وراء هذه اليقظة جماعة أدبية، وجامعة شهيرة، ومجموعة من الكتاب والأدباء والمفكرين.

ففى العقد الرابع من القرن الماضى استيقظت الولايات المتحدة على صوت إمرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢)، يدعو إلى ربط الآداب الأوربية بعضها بالبعض الآخر، بما فيها الأدب الأمريكى. وكان إمرسون كاتبا وفيلسوفا، يعيش زاهدا، ويلزم الريف موطنا، ولا يهبط المدينة إلا داعية أو محاضرا، وينتمى فى أسرة تجمع بين البطولة والتديّن، وتضم القادة والرهبان، ولكنه جاء نشازا فى تقاليدها، فعاف الرهبنة، ورحل إلى أوربا، والتقى بكبار مفكريها، اجتمع فى إنجلترا إلى كوليردج، وكيتس، ووردز ورث، وربطته صداقة ودود مع كارليل، لا نظير لها فى التاريخ الأدبى المعاصر، وكذلك الحال فى بقية العواصم الأوربية.

كان إمرسون التمرّد حيا، تخلىَّ عن الدين بمفهومه التقليدى، وآمن بإله قدير

وروح أعلى، العالم تعبير عنه، ودعا إلى استقلال الولايات المتحدة دينيا وخلقيا عما كان عليه أجدادها فيما وراء المحيط. وانتهى إلى أن الدين «تجربة ذاتية، وخاصة، وداخلية»، ولكى يبرهن على إيمانه بما يدعو إليه تخلى عن انتسابه إلى الكنيسة. وفى عام ١٨٣٧ ألقى محاضرة فى جامعة كمبردج بولاية ماسشوستس بعنوان: «دعوة إلى طلاب الولايات المتحدة»، حثّ فيها على استقلال الفكر الأمريكى، ودعا الأمة إلى التمرد واليقظة، وتحقيق شخصيتها، والتحرر من التبعية الإنجليزية فى مجال الفكر. ولأنه كان محاضرا ممتازا وكل كتبه ألقاها محاضرات قبل أن ينشرها، ترك فى جماهير الشعب الأمريكى أثرا بالغًا، كما لم يحدث لها من قبل، وفتح أمامها الطريق واسعًا لتقرأ الآداب الأخرى، أو تقرأ عنها، وهى مهمة سوف يقوم بها: نادى الكبار.

وهم جماعة من المثقفين اتخذوا من الفكر وجهة، والتقوا مع إمرسون لتبادل وجهات النظر حول «الاتجاهات الجديدة فى الفلسفة والعقائد والآداب»، ولم يكن لهم قانون مكتوب، ولا مذهب محدّد، ولا يمثلون اتجاها معينا، وإنما تجمع بينهم الغاية وحدها، ولكلٍّ وسيلته، واتفقوا على بعض الأفكار العامة إطارا، مثل: وحدة الأديان فى الجوهر، واحترام الفرد، وتميّز فكرهم بالتسامح والتفاؤل، واحتقار التقاليد، وكل ألوان الاستبداد، وحين بلغت آراء الفيلسوف الألمانى كانْت الولايات المتحدة، استخلصوا منها نتائج عامة، لكى يشحذوا أفكار مواطنيهم، ويدفعوهم إلى التأمّل، والخروج عن دائرة المسلّمات، رغم أن أعضاء الجماعة أنفسهم يمكن أن يكونوا أى شىء إلا أن يوصفوا بأنهم ميتافيزيقيون.

وبلغ تفاؤلهم غايته حين اشتركوا فى مزرعة جماعية أطلقوا عليها اسم «مزرعة الغدير»، تضم اتجاهات مختلفة، وأناسًا يتفاوتون فيما بينهم فكرا وغاية، واتفقوا على الحياة فيها معًا، وأن يكون العقل والحياة الاجتماعية الفاضلة وسيلتهم للقضاء على الخلاف والنزاع وسوء الفهم، وأن يهدفوا إلى صهر المجتمع، والعالم بأسره، فى أسرة واحدة سعيدة، يعيش أبناؤها أخوة متعاونين، ويروْن أن التخلى عن المؤسسات القائمة، وبناء النظام الاجتماعى على أسس جديدة محكمة، أمر ضرورى لازدهار حياة دينية مخلصة، وشيوع أخلاق فاضلة.

أنشأ جورج ربلى (١٨٠٢ - ١٨٨٠) المزرعة على بعد ثمانية أميال من بوستون، ولاذ بها من يؤمنون بأهدافها، وهم أفضل المفكرين فى مقاطعة إنجلترا الجديدة، أو من يتعاطفون مع أفكار دعاتها، وآخرون آثروا أن يترددوا عليها دون أن يتخذوها مقاما. وكان العمل فيها جماعيا، يزرعونها سويًّا، ويعيشون من خيراتها معًا، وينفقون ما تبقّى لهم من الوقت فى القراءة والكتابة والحوار، ولم يعهد التاريخ فى الولايات المتحدة شيئًا شبيها بهذا، وظلت الحياة قائمة فى المزرعة إلى أن احترقت عام ١٨٤٦، وعندما تفرق أعضاء الجماعة تركوا طابعهم فى الأدب الأمريكى فى أى مكان ذهبوا إليه.

وكان جورج ج. كورتيس (١٨٢٤ - ١٨٩٢) من روّاد المزرعة، وعاش فيها قريبا من عشرة شهور، وكان أديبا واسع الشهرة، وسياسيا لامعًا، وخطيبًا مفوّها، ورحّالة مرموقا، وأسهم فى إذكاء الجوّ العالمى، وشدّ انتباه القارئ الأمريكى إلى ما يجرى فى بلاد أخرى، بكتابيه عن رحلته إلى المشرق، وبدأها عام ١٨٤٦، وأمضى فيها أربع سنوات بين أوربا ومصر وسوريا، وأودع انطباعاته عن رحلته إلى هذين البلدين العربيين فى كتابين، صدر أولهما عام ١٨٥١ بعنوان: «ذكريات خواجة على ضفاف النيل»، وصدر الثانى بعده بعام بعنوان: «خواجة فى سوريا»، وكلاهما طافح بخيال الشرق، ونابض بالعادات المحلية، ينضح سخرية وخيالاً، فى عبارة مصقولة، ووصف نادر، ومغامرات طلية، مما جعلهما أحلى وأروع ما كتب.

* * *

وإلى جانب هذه الجماعة، فإن جامعة هارفرد فى كمبردج لعبت دور ثغر ثقافى. ولا يكون الحديث عن تاريخ الأدب كاملا فى الولايات المتحدة إذا أغفلنا الدور الذى قامت به فى إدخال ثقافة أوربا وفنها إلى العالم الأمريكى، فقد كانت على امتداد أكثر من نصف قرن الثغر الأدبى الذى تصل إليه المجلوبات الأدبية الخارجية، ومركز التوزيع فى الوقت نفسه، والعاصمة الأدبية للعالم الجديد. وفيها أفضل من أى مكان آخر يمكن أن تتنسم جو البندقية، وأن تتعرف إلى أعمال عمالقة الفن فى العالم القديم، وتعود قيادتها لهذه الحركة إلى عدد من كبار الأساتذة فيها قاموا بدور المشجع والوسيط فى الوقت نفسه.

ففى عام ١٨١٩ عاد إدوار إفريت (١٧٩٤ - ١٨٦٥) من ألمانيا واليونان، ولم يحدث أن بلغ أمريكى من الشهرة ما بلغه، ولم تجئه بعد معاناة أو زمن، وإنما هبطت عليه من السماء، وهو فى التاسعة عشرة من عمره، وطبقت شهرته الآفاق، عالمًا متعمقًا، وخطيبا مصقعا، وعُرِض عليه كرسى اللغة الألمانية فى جامعة هارفرد، وهو فى الحادية والعشرين من عمره، فترك آثارا بلا حدود فى كل أولئك الذين اتصلوا به، ويقول عنه إمرسون ولمّا يزل طالبا: «لقد حاولت ألمانيا عبثا أن تقدم لنا النقد حتى عام ١٨٢٠، وهو العام الذى رجع فيه إدوار من ألمانيا، بعد غياب خمسة أعوام، فجاء إلى كمبردج بمعارف ثرية وباهرة، ما كان أحد أفضل منه يستطيع أن يأتى بها، وأن يهدى إلى روائعها، ويرشد إلى جلال بلاغتها، وكل الناس يستمعون إلى معارفه مأخوذين، كما لو كان فيلسوفا إغريقيا قدم من وراء التاريخ، وباشر على طلابه نفس التأثير الذى باشره بيركليس فى أثينا».

لقد حمل إدوار إفريت إلى أمريكا حياة ثقافية جديدة، وبفضل محاضراته فى الجامعة أخذت اللغة اليونانية، والأدب اليونانى، المكان الذى يستحقانه من عناية المثقفين والمفكرين، وبدأت الأعمال اليونانية الخالدة تأخذ طريقها إلى النشر، مترجمة أو فى لغتها الأصلية.

ولكن الشعب الأمريكى ظل، فى مجموعه، محدود المعرفة بالأدب الأوربى إلى أن جاء إنريك لو نجفيلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢)، ففتح كل الأبواب أمام التيارات الجديدة القادمة من وراء المحيط، وأصبح فى سنّ مبكرة، وفى زمن قصير، محور الجماعة، وروح العلماء والشعراء فى كمبردج، ولم يكن ابنا لها، ولا تلقى تعليمه فى جامعة هارفرد.

وُلد لونجفيلو فى بورتلاند بولاية مين، وكان جدّه الأعلى حدّادًا، واستطاع بكثير من العمل، وقليل من التوفير، أن يحقق لواحد فقط من أبنائه العشرة أن يتعلم فى جامعة هارفرد، وكان هذا الواحد والد لونجفيلو، وقد درس الحقوق، وأصبح محاميا مرموقا، واستطاع أن يحقق لابنه طفولة سعيدة، وشبيبة محظوظة، فنشأ الابن فى جو ثقافى مصقول، تحيطه الكتب، وتقدّم له وسائل التربية، وفى الرابعة عشرة من عمره دخل كلية بودوين، وخلال حياته الجامعية واجه حيرة

مضنية ووقف حائرا على أبواب مستقبل مجهول، حين بدأ ينمو فى أعماقه ميل قوى إلى الأدب، فوقف أبوه، وهو رجل عملى، فى الجانب المقابل من رغبته هذه، وكتب إلى ابنه عام ١٨٢٤ يقول: «إن الحياة الأدبية سوف تكون بالغة الروعة بالتأكيد لمن يملك وسائل العيش، غير أن هذا البلد لا يملك ثروات كافية تغرى، وتحمى، أناسًا كل مهمتهم أنهم أدباء».

وهكذا واجه لونجفيلو مستقبلا قلقا وغامضا، ولا يبعث على الاطمئنان، فقرر فى لحظة عجلة أن يحترف مهنة والده، ثم حدث فجأة ما دعاه إلى تغيير فكرته، ودفع به فى الطريق الذى تمناه: لقد عُرض عليه وهو فى التاسعة عشرة من عمره كرسى اللغات الحديثة، وكان قد أنشئ من قريب فى جامعة بودوين، فقبله شاكرا وخجلا، لأنه رأى نفسه دون المهمة التى وكلت إليه، ولكنه لم يتردد، وأمضى ثلاث سنوات يعد نفسه لها، ويعمق دراساته اللغوية، فى إسبانيا وإيطاليا وألمانيا، قبل أن يبدأ عمله.

وعندما عاد إلى وطنه قدم للقراء أول مؤلفاته، كتابه: «ما وراء البحار»، وفيه رسم صورة لأوربا الشاعرة، نضرة بهجة، كما يراها شاب سعيد وشاعر، أمضى طفولته فى ضيعة ناعسة، وصباه بين حجرات مدرسة بسيطة، فى مدينة مغمورة على الحدود، ولم يبق فى جامعة بودوين غير أعوام خمسة، دُعى بعدها إلى جامعة هارفرد، ليشغل كرسى اللغات الحديثة فيها، ومرة ثانية، آثر قبل أن يتسلم عمله أن يعود مرة أخرى إلى أوربا وبقى فيها عامين، عاد بعدهما ليشغل منصبه، وهو أعمق ثقافة وأنضج فكرا.

وفى هارفرد فتح الأبواب أمام الشعب الأمريكى لكى يتنسم أريج الشعر الألمانى الفيّاض بالعاطفة والقوة، وقدم تراجمه الأولى لنصوص رائعة من الإسبانية والفرنسية والألمانية، فى لغة إنجليزية عذبة ومصقولة، ونقل إلى قومه أفضل وأنقى ما فى الثقافة العالمية، وترجم الكوميديا الإلهية لدانتى، ودرس ناقدا مستوعبا كل بيت فيها بمساعدة أدباء آخرين، وجاءت ترجمته قمة فى بابها: دقة وأمانة ووضوحا، وجمع إلى جانب الثقافة الواسعة لطفا حلوا، وروحا سمحًا، وسخاءً فى العطاء، فغزا قلوب مواطنيه منذ اللحظة الأولى، ولم يبلغ أمريكى، على أيامه، من الحب والشهرة

ما بلغه، وبلغ تأثير كمبردج معه، والمجموعة الطيبة التى التفت حوله، قمته فى الأدب الأمريكى، وظلت حتى موته المركز الأدبى الأول فى الولايات المتحدة، وبيته مهبط الشعراء فيما وراء المحيط.

وشاء الله أن تكون أعوام لونجفيلو الأخيرة هادئة، يلفها حزن وقور عميق، إذ رأى زوجه تموت محترقة، أمسكت شمعة بردائها، فاشتعلت النار فيها، وأطفأت حياتها، ورآها تلفظ أنفاسها وسط لهيب النيران أمام عينيه، ولكن حزنه لم يتجاوز نبض قلبه، أو بريق عينيه، ولم يتسرب إلى قصائده أو كتاباته ما يبعث على المرارة أو الكآبة فى أعماق قارئه، وعندما تُوفى شمل الحزن الدولة كلها، وأحس الناس جميعا أنهم فقدوا فيه صديقا عزيزا، وكانت كلماته الأخيرة مضيئة ومتفائلة: «من ظلام الليل يمضى العالم إلى النور، وحينما نمضى نحن سوف نلتقى بالفجر».

* * *

أولئك هم الذين مهدّوا التربة للأدب المقارن فى العالم الجديد، لكن شاكفورد كان أول من اتخذ الخطوة الأولى على نحو واضح، فهو أول من ألقى محاضرات عن الأدب المقارن أو الأدب العام فى جامعة كورنيل خلال عام ١٨٧١، ولم يسر أحد وراءه فى نهجه، وعندما توفى عام ١٨٨٦ لم يخلفه أحد فى هذا المجال. وظل الأمر على هذا الحال، إلى أن دُعى لين كوبر L. Cooper ليعمل أستاذا فى الجامعة نفسها عام ١٩٠٢، ولأنه متخصص فى الدراسات المتصلة بأرسطو كان لابد أن يعرض لهذا الأدب أو ذاك، وأن يعرض لتأثير أرسطو فى الأدب والمذاهب المختلفة، وبذلك نما الأدب المقارن عِلْمًا على نحو سريع، ولا نكاد نبلغ عام ١٩٢٧ حتى نجد له قسما مختصا به، يرأسه لين كوبر نفسه، وظل رئيسا له حتى عام ١٩٤٣، وعرض لتجربته فى هذا المجال، وذكرياته المتصلة بهذا العلم، فى كتابه: «تجارب فى التربية»، وهو يكاد أن يكون ترجمة ذاتية له.

وفى الفترة نفسها نلتقى بالأستاذ جيلى داعية آخر للأدب المقارن، وظل ما بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٨٩ يحاضر عن «النقد الأدبى المقارن» فى جامعة متشجان، ثم انتقل بعد ذلك إلى جامعة كاليفورنيا، وأنشأ بها قسما للأدب المقارن عام ١٩١٢، ولكنه لم يعمر طويلا، فقد أُدمج بعد ذلك بأربعة أعوام فى قسم اللغة الإنجليزية

وآدابها بالجامعة نفسها. وفى رسالة منه إلى ناشر مجلة ديال، نشرتها فى أول أغسطس ١٨٩٤، نضع يدنا على أول إضافة حقيقية لقضية الأدب المقارن فى هذا الجانب من المحيط. فقد دعا فيها جيلى إلى إنشاء جمعية للأدب المقارن تملأ هذا الفراغ فى تاريخ الأدب، واقترح أن يكون اسمها «جمعية تطور الأدب»، متأثرا فى هذا بالناقد الفرنسى برونتيير.

وفيها أيضا أهاب بكل عضو من أعضاء الجمعية المقترحة أن يختص بدراسة نوع أدبى معين، أو حركة من الحركات الأدبية الهامة، وأن يكون هناك من يصنّف الأجناس الأدبية، ويتعمق فيها، ويدرس تطورها واتجاهاتها، وإذا استحال قيام فرد واحد بهذا المجهود المضنى الذى يتطلب البحث فى مختلف المصادر، بمختلف اللغات، فلابد أن يقوم به فريق متكامل من الدارسين والباحثين. ولكن دعوته أشبهت صيحة ضاعت فى صحراء، ومرت بعدها ستون عاما كاملة، قبل أن تشهد الولايات المتحدة تأسيس: «**الجمعية الأمريكية للأدب المقارن**»(ACLA) .

وفى العام الجامعى ١٨٩٠ - ١٨٩١، أنشأت جامعة هارفرد أول كرسىّ للأدب المقارن فى الولايات المتحدة وشغله مارش لأول مرة، وكان يلقى ثلاث محاضرات أسبوعيًا، موزّعة بين الطلاب المبتدئين وطلاب الدراسات العليا، وتدور حول الأدب الأوربى الوسيط، لأن الأدب الحديث لم يدرس فى أمريكا من وجهة نظر مقارنة إلا مع بداية هذا القرن. ولم يغفل مارش عن واقع العلم فى وطنه، فوصفه فى محاضرة له ألقاها فى «جمعية اللغات الحديثة» فى مدينة بوستون عام ١٨٩٦ بأنه: «نظرية لم تتبلور بعد فى صورة نهائية وحاسمة، ومحدودة التطبيق إلى حد بعيد». ورسم صورة لمجالات الأدب المقارن، كما يراها، وكان فيها سخيا، فجعل مهمته الأساسية أن «يدرس ظواهر الأدب باعتباره كلًّا شاملا، وأن يقارن بينها، وأن يجمعها ويصنفها، وأن يبحث عن الدوافع ويحدّد النتائج». وأعطى فى نهاية بحثه تحديدا لماهية العلم حين أوجز مهمته فى «دراسة الأصول الأدبية، وتطور الأدب وانتشاره».

على أنّ أول قسم حقيقى للأدب المقارن أنشئ فى جامعة أمريكية أقامته جامعة هارفرد عام ١٩٠٤، وتولى رئاسته سكوفيلد، ومعه إرفنج بيبيت مؤسس اتجاه «الإنسية الجديدة neo-humanism»، وطوّفت شهرته بكل العالم الأدبى بوصفه

متخصصا فى الدراسات الكلاسية. وفى عام ١٩١٠ أصدر سكوفيلد «دراسات من هارفرد فى الأدب المقارن»، وهى سلسلة من الأبحاث المركزة بدأها جورج سنتيانا بكتابه: «ثلاثة من الشعراء الفلاسفة: لوكريتيوس ودانتى وجوته». وفى عام ١٩٤٦ تولى هارى لفين رئاسة القسم فأعاد تنظيمه من جديد، ثم خلفه بعد ذلك الأستاذ والتركايزر.

وتجىء جامعة كولومبيا فى نيويورك بعد جامعة هارفرد فى الاهتمام بهذا العلم، فقد أنشأت قسما للأدب المقارن عام ١٨٩٩، ورأسه وود برى غير أنه ضم إلى قسم الأدب الإنجليزى بعد أعوام قليلة من إنشائه.

وسجّل عام ١٩٠٣ خطوة حاسمة فى تاريخ المقارنة الأمريكية، ففيه صدرت «مجلة الأدب المقارن»، وكانت أول مجلة متخصصة فى اللغة الإنجليزية، ولو أنها توقفت عن الصدور فى العام الذى ظهرت فيه، بعد أن صدر منها أربعة أعداد فحسب، وكان بين كبار كتابها: المقارن الفرنسى الشهير بلدنسبيرجه، والناقد الإيطالى الكبير بنديتو كروتشه، وكان اتصاله بهذه المجلة بداية اهتمامه بقضايا الأدب المقارن فى مجلته «النقد»، وكان يصدرها فى روما. وفى أول عدد منها عرض وودبرى أفكاره عن الأدب المقارن، وهى ليست دقيقة من الوجهة المنهجية، واعتبر حجر الزاوية فى الأدب المقارن دراسة «المصادر، والموضوعات، والأشكال، والبيئات، والموازنـات الفنية»، وإلى هـذا التقسيم التقليدى يجب أن نضيف وجهـة النظر الاجتماعية. وجاءت نظرياته عن التأثير المتبادل بين الفنون سابقة لأوانها فى أمريكا، كما أن بعض المصطلحات التى عرض لها فى مقاله، مثل: عبقرية، أصيلة، روح، كلاسية، رومانسية، جاءت بالغة الغموض، غير محدّدة المحتوى، ولا تضيف أى جديد فى بناء نظرية العلم.

وحتى نهاية العقد الأول من هذا القرن لم تعرف الولايات المتحدة الأمريكية غير قسمى الأدب المقارن، فى جامعتى هارفرد وكولومبيا، وأشرنا إليهما فيما سبق، وفى العقد التالى له أنشأت جامعة كاليفورنيا قسما بها عام ١٩١٢، ولكنه لم يعمرّ غير أربعة أعوام، وأنشأت جامعة تكساس أيضا قسما للأدب المقارن عام ١٩١٩، ثم لفظ أنفاسه عام ١٩٢٦، أى أن كلا القسمين كان قصير الحياة سريع الزوال.

ويمثل الدرس الافتتاحى الذى ألقاه تشاندلر فى جامعة سنسيناتى، حين عُيِّن أستاذًا للأدب المقارن عام ١٩١٠، أهم الوثائق الأدبية المتصلة بالأدب المقارن، فى مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى، ولو أن نظريته، مثل نظريات الذين سبقوه، ليست لها إلا قيمة تاريخية فحسب، فهو يرى أن الأدب المقارن يجب ألّا يقف عند الأعمال الأدبية وحدها، وإنما عليه أن يتجاوزها، وأن يعدّ نفسه علمًا مساعدًا لعلم «الاجتماع المقارن»، أو «علم النفس المقارن»، مما يتجاوز نطاق الأدب المقارن ليدخل فى «علم الاجتماع الأدبى»، وهى فكرة دارت برءوس المفكرين الأنجليز، أمثال بوسنت فى نهاية القرن التاسع عشر. وفيما بعد الحرب العالمية الثانية اتسع مجال هذا العلم، وثبتت أركانه، واتضحت معالمه، على يد جورج لوكاش الناقد الماركسي، وشوكنج فى الولايات المتحدة، وروبير اسكرابى فى فرنسا، وكلاهما بالطبع غير ماركسى.

ويرى تشاندلر أن مهمة الأدب المقارن الحقيقية يجب أن تقوم على دراسة الموضوعات، والنماذج، والبيئة، والأصول، والتأثيرات، والانتشار، وهو منهج خليط مما دعا إليه كل من مارش و وودبرى. ولكنه لم يقف بالأمر عند هذا الحد، فأضاف إليه دراسة عصور الأدب وحركاته، ومشكلاته الجمالية، وقوانين النمو الأدبى، لمعرفة قوانين الوراثة التى يخضع لها، وذلك فى نطاق الأدب القومى نفسه، لأن الأدب لا ينتسب إلى عالم الجمال وحده، وإنما تضرب جذوره بعيدا فى عالم الأحياء أيضا. وعلى الرغم من كل النوايا الطيبة التى يمكن أن يوصف بها تشاندلر، وأنه فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب المقارن ليجتل هذه المساحة الشاسعة فى عالم الإبداع والفكر، فإن ضرره كان أكثر من نفعه فى مجال بناء العلم على نحو منهجى.

بعد الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ـ ١٩١٨ أخذ الاهتمام بالأدب المقارن يأخذ خطًا تنازليا، ولم يعد يعنى غير عدد قليل من الطلاب الأمريكيين، وكان مفهومهم لمحتواه شاحبا، فاعتبروا دراسة المسرحى الدانمركى أبسن أدبا مقارنا، لمجرد أنه كاتب عظيم ينتمى إلى بلد صغير، دون أى تفسير آخر، وبلغ بهم الأمر حد الخلط بين مصطلحى «الأدب المقارن» و «الأدب العام». وفى تلك الأعوام عانى الأدب المقارن فى الولايات المتحدة ما عاناه فى أوربا من مشاكل التطور، وتحديد

مصطلحات: «الأدب العام» و«الأدب العالمى» و«الأعمال الخالدة»، و«الإنسيون Humanities» وكان المقارن الفرنسى فيلاريت شال على حق حين قال: «إن الحد الفاصل بين «الأدب العام» و«الأدب المقارن» ليس دقيقا دائما فى الولايات المتحدة، ويحدث أنهم يستخدمون المصطلح الثانى بدل المصطلح الأول فى بعض مناهج الدراسة دون أن تتغير مادة الدرس نفسها على نحو ملحوظ، وأنهم يدرسون الأدب المقارن فى نطاق دراسة اللغويات المختلفة، دون أن يطلقوا عليه اسما محددا، وأن هناك من الأساتذة من يسمى نفسه: أستاذ الأدب العام».

ووسط هذا الاضطراب الذى شهدته أعوام ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠، كانت تجئ من وراء المحيط أصوات منعزلة، وخافتة فى البدء، تحمل أصداء محاولات تبذل هناك لبناء أدب مقارن على نحو علمى ومنهجى، وفى عام ١٩٢٦ كتب كامبل دراسة بعنوان: «ما الأدب المقارن»، يقول فيها: «يثير مصطلح الأدب المقارن» الانفعال، ويعجب به الهواة كثيرا، وكما هو متوقع فإن دراسة ذات عنوان وصفى كامل يمكن، خلال طريق قصير وسريع، أن تكون طريقنا إلى تقييم فطن لكل أنواع الأدب الحديث الهامة، وربما نظر الدارسون إلى هذا المصطلح بعين الشك والارتياب، وقد يرون أن احتراف الاهتمام بالأدب المقارن لون من التهور الثقافى، ويعتقدون أن المزايا الخاصة التى ينسبونها إليه، تتماثل تماما فى مناهجها وأهدافها مع كل ما ورثناه فى دراستنا العلمية للأدب».

غير أن كامبل لم يستطع على امتداد عرضه كله أن يعطى هذا الموقف مزيدا من القوة، وجاء تحديده متسما بالغموض، وكان على التأكيد يفنّد نظرية وودبرى الذى يرى أن من الممكن القيام بدراسات مقارنة فى نطاق الآداب القومية نفسها، ومع ذلك أشار كامبل إلى شىء من أصول الأدب المقارن، كالبحث فى أصول الشعر، ودراسة المأثورات الشعبية، والأساطير المقارنة، وهو يتكئ فى هذا الاتجاه على العالم الفرنسى جاستون بارى، ويلتقى تماما مع أفكار برونتيير حين يقول: «لا يحتاج المرء أن يؤكد مع تين أن الأعمال الأدبية الحديثة نوع من التسجيل الآلى «للسلالة، والبيئة، واللحظة»، وأعتقد أن أى أديب لا يستطيع أن يحرر نفسه من محيطه الاجتماعى وروح عصره».

وحتى لو قبلنا تحديد كامبل لوجهتى النظر هاتين، ولا يمكن الفصل بينهما وبين مفهومه للأدب المقارن، لا يمكن أن نغض البصر عن رداءة منهجه، وربما قلل من سوئه أن نلتقى به فى نهاية الدراسة وهو يصرح بأن الغاية الحقيقية من الأدب المقارن تتركز فى البحث عن نقاط اللقاء، وأن تتجاوز مواطن الاختلاف، وأن تجد حلاً للمشكلات المتعلقة بالأصالة الأدبية، ومهما يكن من شىء، فقد أخذ الحوار حول الأدب المقارن يفقد توهجه فى الولايات المتحدة تدريجا، إلى أن بلغ الحضيض عام ١٩٣٦ على يد جماعة من المتخصصين شغلوا بمقالاتهم وأفكارهم عددين من مجلة Books Abroad، وفيها بذلوا جهدا مضنيا، وعابثا، فى البحث عن الأب الحقيقى للمقارنة!.

* * *

يمكن القول إن الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥، وجهود السلام بعدها، أعطت الأدب المقارن، وكان على وشك أن يُنسى تقريبا، حياة جديدة، ودفعت به إلى عصر من الازدهار والتوهج، وقد عادت جامعة ييل ففتحت أبوابها عام ١٩٤٨، وجامعة إنديانا عام ١٩٥٤، بعد أن ظلتا مغلقتين طوال الحرب العالمية الثانية ولسنوات بعدها. وفى عام ١٩٤٢ بذل آرثر كريستى جهدا كبيرا لدى «المجلس القومى لأساتذة اللغة الإنجليزية» لكى تعنى بهذا العلم، وفعلاً قرر المجلس إنشاء «جمعية الأدب المقارن» لتشجيع دراسة الأدب العالمى بعامة، والأدب المقارن بخاصة، فى المدارس والمعاهد والجامعات، وكان هذا العمل أوّل خطوة جادة لدعم البحث المقارن، ورفع معنويات الباحثين فى هذا المجال، وكانوا يجترون فى مرارة الزهد البالغ فيهم، ويشعرون بالغبن الشديد الواقع عليهم، أمام الدارسين فى بقية أقسام اللغات.

كان كريستى ابنا لمبشّر يعمل فى الصين، وأمضى طفولته وصباه فى آسيا، وعند انتهاء دراسته أصبح أستاذا للغة الإنجليزية والأدب المقارن فى جامعة كولومبيا، خلال أعوام ١٩٣٠ ـ ١٩٤٥، وفى عام ١٩٤٢ أنشأ «مجلة الأدب المقارن»، لتعبر عن نشاط جمعية الأدب المقارن. ومن الرسالة التى وجهها إليه روزفلت رئيس الولايات المتحدة فى تلك الفترة، وتحدث فيها عما يدعى بمعاهد الفن الحر، وحرية

تداول الفن، ونُشِرتْ فى العدد الأول من المجلة، وكذلك من مساهمة الكاتبة الصينية بيرل بيك، اللاجئة إلى الولايات المتحدة، بمقالها «قيم الأدب»، وصلاتهـا المعروفـة بدوائر المخابرات، ندرك أنّ وراء الجمعية والمجلة والقضية لعبة سياسية مشبوهة، ويمكن القول، دون أن نتجاوز الصواب، أن المخابرات الأمريكية كانت تحرك ذلك كله من وراء ستار، وأن هذه المظاهر لم تكن نشاطا أدبيا خالصا.

وقد عاشت المجلة أربعة أعوام، ١٩٤٢ ـ ١٩٤٦، وصدر منها ثلاثون عددًا، ورغم الاهتمام الذى أيقظته بين القراء المثقفين لم تبلغ مستوى المجلات العلمية المتخصصة، وتضمنت الأعداد التى صدرت منها مقالات متفرقة عن المقارنة الأمريكية، وموقفها الحالى، ودورها فى المستقبل، والآمال الطموحة فى القيام بتصنيف المصادر، ودراستها، ونشرها، وقدّم كريستى نفسُه، فى العدد الأول من المجلد الثالث، خطة مفصلة لتنظيم هذا العمل الجماعى وتنفيذه، وقائمة بالمعاونين فيه، ولكن الخطة لم تتحقق كاملة، وما نُفِّذَ منها فعلا كان مجرد دليل للأدب العالمى، نشره «المجلس القومى لأساتذة اللغة الإنجليزية» عام ١٩٦٦، بعنوان: «دليل المدرِّس إلى الأدب العالمى»، ومخصص للمدارس الثانوية.

وعندما تُوفى كريستى عام ١٩٤٦ توقفت المجلة عن الصدور، غير أن الأدب المقارن وجد الملاك المنقذ فى شخص فريدريش، وهو سويسرى المولد، اتخذ من الولايات المتحدة مقاما، وعمل فى جامعة هارفرد، ثم تركها عام ١٩٣٦ إلى جامعة الدولة فى كارولينا الشمالية، وتضم قسما للأدب المقارن منذ عام ١٩٢٥. وقد رسم فريدريش خطته لإصلاح مناهج دراسة الأدب المقارن فى دراسة بعنوان: «واقع الأدب المقارن»، ودارت حولها مناقشات هامة، استمرت وقتا طويلا. ولم تقف هذه الخطة عند جامعة كارولينا الشمالية وحدها، وإنما اتسعت فشملت كل الجامعات الأمريكية. وفى هذه الدراسة ركزّ على ضرورة إعداد مقارنين مقتدرين على مستوى قومى وبدعوة منه أضافت «**جمعية اللغات الجديدة**» عام ١٩٤٨ إلى مجموعات الأدب المقارن السبعة التى تهتم بها، وهى: النثر الخيالى، والأدب الشعبى، والأدب الذى يتصل بالملك أرثر وعصره، وأدب عصر النهضة، والإنجليزى الفرنسى،

والإنجليزى الألمانى، والفرنسى الألمانى[٥] ثامنًا للأدب المقارن كجهاز أعلى، واختط له فريدريش برنامجا ينهض على أربعة أسس، ومضى ينفذه على امتداد عقد من الزمان، وما إنْ حقّق هدفه حتى انسحب إلى مجال آخر لكى يفسح الطريق أمام باحثين آخرين من الشباب .

وفى عام ١٩٤٩ أصدرت جامعة أوريجون العدد الأول من مجلتها «الأدب المقارن»، وبعدها بعام نشرت جامعة كارولينا الشمالية كتاب «مصادر الأدب المقارن»، تأليف بلد نسبرجه وفريدريش، و «حوليات الأدب المقارن والأدب العام»، وظهر المجلد الأول منها عام ١٩٥٢، وظلت تصدر سنويا بإشراف فريدريش نفسه حتى عام ١٩٦٠، حيث أصبحت تصدر من العام التالى عن جامعة إنديانا، وبإشراف الأساتذة العاملين فيها. وشهد عام ١٩٥٤ صدور كتاب فريدريش، بالاشتراك مع مالونى عن: «موجز الأدب المقارن من دانتى إلى أونيل»، وتأسست فى العام نفسه «الرابطة الدولية للأدب المقارن» فى أكسفورد، وعقدت مؤتمرها الأول عام ١٩٥٨ فى تشابل هيل، وهو مقر جامعة كارولينا الشمالية.

وفى نهاية الخمسينات تقدمت المقارنة الأمريكية خطوة إلى الأمام، فقد دعا بلوك، وهو سوربونى التكوين، إلى إنشاء جمعية وطنية من المتخصصين فى الدراسات المقارنة، وظهرت إلى الوجود عام ١٩٦٠ كفرع من المنظمة العالمية، وانضم إليها عدد كبير من الدارسين يتجاوزون الثلاث مئة، والتقوا فى ثلاث مؤتمرات أدّت إلى نتائج طيبة، عُقِد أولها فى نيويورك عام ١٩٦٢، وعقد الثانى فى كمبردج بولاية ماسشوستس عام ١٩٦٥، والثالث فى بلو منجتون بولاية إنديانا عام ١٩٦٨، وتوالت اجتماعاتها بعد ذلك، مرة كل ثلاث سنوات فى إحدى الجامعات الأمريكية، واتخذت من مجلة «أخبار الأدب» منبرا لنشر أفكارها، رغم أن المجلة لا تصدر بانتظام.

يمكن القول إذن إن الدراسات المقارنة شهدت لحظة توهج فى الولايات المتحدة

---

(٥) أضيف إليها عام ١٩٦٧ مجموعة أخرى خاصة بالعلاقات بين الآداب السلافية الغربية.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حتى أن كل معاهد الدراسات العليا وجدت نفسها مندفعة إلى مجاراة روح العصر، وكل عام جامعى يشهد إنشاء أقسام جديدة أو حلقات دراسية متخصصة فى الأدب المقارن، ومن وجهة نظر إحصائية خالصة تحتل جامعة كاليفورنيا فى بركيلى المكانة الأولى، وتليها جامعة نيويورك، ثم جامعة إنديانا.

وازدهرت المجلات المتخصصة أيضًا، فأصدرت جامعة ميرلاند عام ١٩٦٣ مجلة «دراسات فى الأدب المقارن»، فصلية تصدر كل ثلاثة شهور، ولكنها منذ عام ١٩٦٧ تصدر عن جامعة إلينوى، والأعداد الأولى منها لا تضيف شيئا ذا أهمية إلى الأدب المقارن، فقد خصصت عددًا كاملا لدراسة حاضر النقد الأدبى فى البلاد الأوربية والأمريكية، وعددا آخر لتحليل العلاقة بين الأدب والدين. وبرعاية جامعة غرب متشيجان صدرت مجلة «الدراما المقارنة»، ومحتواها يترك مجالا واسعا للتمنى، ومع نهاية عام ١٩٦٧ ظهرت فى شيكاغو مجلة «النوع الأدبى»، واتجهت إلى دراسة الأنواع الأدبية نظريةً وتاريخًا، وعن جامعة فرجينيا صدرت مجلة التاريخ الأدبى الحديث.

وفى عام ١٩٦٢ ظهرت أول مجموعة من المقالات المتخصصة عن الأدب المقارن بعنوان: «الأدب المقارن: منهجه وآفاقه»، وكل محرريها ما عدا واحدًا من أساتذة جامعة إنديانا، واشتمل على موضوعات: «فن الترجمة»، و «الأدب وعلاقته بعلم النفس»، و «علاقة الأدب بالأفكار العامة السائدة»، و «علاقة الأدب بالفنون» و «الآداب الأسيوية». ومع نهاية عام ١٩٦٧ صدر كتاب كورستيوس: «مدخل لدراسة الأدب المقارن»، وهو لون من الدراسات الموجزة، على نحو ما صنع فان تيجيم وجويار الفرنسيان فى كتابيهما، ولكنه لم يحقق الشروط الجوهرية التى تتطلبها دراسة موجزة مركزة، فوقف طويلا عند تاريخ الأدب والنقد الأدبى، والتيارات السائدة فيها، وصنع الشىء نفسه حين عرض للتقليد والتوافق، ثم مر بالمشكلات المنهجية عجلا ومختصرا، أو لم يعرض لها على الإطلاق. وشهد عام ١٩٦٨ كتابا آخر هاما، بعنوان: «المقارنون يعملون: دراسات فى الأدب المقارن»، وقام على نشره كل من: ستيفن نيكولز ورتشارد فاولز. من جامعة وسكنسن،

وتميز بدراسة هامة للناقد الأمريكي الشهير رنيه وِلِك، تناول فيها عبارة الأدب المقارن، مدلولها ومفاهيمها عبر العصور، وفيها يؤكد أن الأدب المقارن هو الذى يستطيع أن يمد فى أبعاد الأدب، وأن يفتح الآفاق أمامه، ويرد إليه صولته وعنفوانه.

وثمة دراسات أخرى، موجزة وكثيرة، ولا يتوفر فى أىّ منها ما هو ضرورى من الشروط العلمية، لأن الرياح المواتية التى استطاعت أن تدفع أشرعة الأدب المقارن فى الولايات المتحدة، حرّكت سفنا أخرى ليس فى مقدورها أن تبحر فى المحيطات العالية، وقد انتشرت كراسى الأدب المقارن وكثرت، دون أن يهتم أحد باقتلاع الطفيليات الضارة، والحشائش المتسلقة التى تعوق حركة سير العلم، فكان هناك من يعتبر الأدب المقارن فرعًا لا ينفصل من فقه اللغة، أو جزءا لا يتجزّأ من النقد الأدبى، وأفكارا أخرى تجاوزها الزمن وحركة العلم نفسه.

● **مناهج المقارنة فى الولايات المتحدة:**

تجىء دراسة الأدب المقارن فى الولايات المتحدة، وفى العالم كله تقريبا، على ضربين: تتبع تاريخ العلم، وتطوره، ومناهجه، ومقدار إسهام كل أمة فى دفعه إلى الأمام، ثم الدراسات التطبيقية، وتختلف من أمة لأخرى، تبعا للغاية من دراستها. والضرب الأول لا يكاد يختلف، والثانى يتنوع بقدر، وقد يكون مفيدا أن نلقى نظرة على جانب من المناهج التطبيقية فى المعاهد والجامعات الأمريكية، وهم يحسنون التطبيق حقا، وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار الامكانات المتاحة لهم، من وفرة المصادر وتوفرها، واطمئنان الأساتذة وكفاءتهم، وقلة الطلاب واستعدادهم، وكثرة الأعمال المترجمة إلى لغتهم، وقبل أن نعرض لهذا المنهج يجدر أن نشير إلى أنه أقرب إلى الأدب العام منه إلى الأدب المقارن، سواء اعتبرت الأول علمًا مستقلا، أو فصلا من الثانى.

فهم يدرسون **الملحمة**: نشأتها، وطبيعتها، وغايتها، وعناصرها، والنظريات المتصلة بها، ثم يتتبعون الملاحم الكبرى منذ بدأ الإنسان يخط بالقلم، أو يروى سلفًا لخلف ما أعجبه من أدب، ويقارنون بين الملاحم مصنفة: قومية ودينية، أو شرقية وغربية، أو بين اثنتين منها فحسب، أو عدد منها. ويحاولون أن يتعرفوا بدءًا

إلى عناصرها كما حددها أرسطو، وهي: الحدث، والشخصيات، والفكرة، والأسلوب.

والحدث لابد أن يتصف **بالوحدة**: موضوعا، وزمانا، ومكانا، فلا تشتمل الملحمة على اتجاهين، أو يجرى بحوادثها تياران متوازيان، وأن يكون الشاعر بالغ الحد فى العظمة والغرابة، فإذا توغّل فى الغرابة أحاطها بالظروف التى تبيّن إمكان وقوعها، والوحدة لا تحول دون اشتمال الملحمة على أشياء إضافية غريبة، بشرط أن تكون لها مناسبة، وأن تكون هذه المناسبة هادئة وسط الزوابع التى تثيرها الملحمة، ولا بد أن يكون للحدث ابتداء، ووسط هو العقدة، ونهاية، وفيها يجىء حل العقدة.

وفى **الابتداء** يمهّد الشاعر بأبيات قليلة، تختلف من ملحمة لأخرى، فالإلياذة لهومير تبتدئ بتمجيد أخيل وبغضه، وبالآلام التى تعانيها الأمة اليونانية، ولكنها تتكون ـ فى العادة ـ من صلوات يقدّمها الشاعر للآلهة، ويستعين بها على مشروعه الضخم، وتاسو الإيطالى، ١٥٤٤ ـ ١٥٩٥، يبدأ ملحمته «أورشليم المحررة» بـاستدعـاء الآلهة: أنت يـا من تسكن الأولمب، إليك يـا من جبهتك مجلّلة بـالنجوم الخالدة، أشعل فى نفسى قبسًا من قوتك الجبارة الخالدة، وزيِّن ملحمتى، واغفر لى إذا جمّلت الحقيقة، ووشّيت أشعارى بمفاتن من بدائع خلقك!. ويتوجه فولتير فى ملحمته «هنريات» بالدعوات والصلوات للحقيقة، يسألها أن تنشر على كتاباته القوة والروح.

والعقدة، وهى الوسط، مجموع العقبات التى يصادفها البطل فى طريقه حتى يصل إلى التغلّب عليها، ويجب التفرقة بين العقدة الأصلية مثل غضب أخيل، والعقدة الثانوية مثل غضب العواصف، والفيضانات التى تثير الخوف، ولكنها تبعث الحيوية فى الأحداث، وتطوّر العقدة له طريقان: أن يتتبع الشاعر الحوادث حسب تاريخها، ويلحّ عليها واحدة وراء أخرى، كما فعل تاسو أو يلقى بنفسه فى قلب الحوادث، ويتحدث، أو يترك أبطاله يتحدثون عنها، كما فعل الشاعر الرومانى فرجيل، ٧٠ ق م ـ ١٩ م، فى ملحمته الإنيادة، ومع الأولى تُعتبر الملحمة بسيطة، وفى الثانية تكون دراما. ويكون حل العقدة بانتصار موفق يدركه البطل بخروجه من المآزق العديدة التى وضعه فيها الشاعر، ويجب أن يكون الحل طبيعيا، ومفاجئا، وغير متوقع.

والشخصيات قد تكون من البشر أو الجن أو سكان السماء، وتتحدث نفسيا أو كما يتحدث الناس، و **البطل** هو الشخصية الرئيسية فى الملحمة، يديرها بفكره وشجاعته وعبقريته، مهاب وقوىّ، ليس الشرّ خالصا ولا الخير مصفّى، وإنما يجئ فى موضع وسط بين النقيضين، وعندما يرتكب الخطأ لا يكون ذلك عن طويّة فاسدة غلب عليها الشر، وإنّما لضعف معيّن فى شخصيته يجر عليه المصائب والويلات، وبقية الشخصيات التى حوله تذهب كل واحدة منها بفضيلة أو رذيلة معينة، فهذا يتصف بالحرص، وغيره بالبخل، وآخر بالتهوّر والاندفاع، وغيره بالتأنىّ والحكمة.

أما **الغرائب** التى تشتمل عليها فكانت من الآلهة والشياطين، والسحر والأرواح، مما كان اليونان يعتقدونه فى جاهليتهم، فلما جاءت المسيحية، ولا تؤمن بشىء مما سبق، حلّ مكانها القديسون والصالحون ومعجزاتهم، وفى العصر الحديث حلّت مكانها الأفكار العلمية والفلسفية، والفضائل الإنسانية من العفة والنزاهة والتضحية، والرذائل من الخيانة والضعف والكذب، على نحو ما نجد فى ملحمة «هنريات» لفولتير.

وغاية **الملحمة** لا بد أن تكون خلقية فتمثل الفضائل فى سموها، والرذائل فى انحطاطها، وأن توقظ فينا أكرم الانفعالات، وهى تعرض أمام إعجابنا بطلها الذى لا تقهره المحن، ولا يغلبه الأعداء، ويستطيع أن يحقق مشروعه وآماله رغم كل العقبات، لأنه مؤيد من وراء قوته بالعناية الإلهية ترعاه.

ويجب أن يكون **الأسلوب** قويًّا، حىّ الصُّوَر، طنّان العبارة، ولغتها الشعر، ولا تؤدى بغيره، ولو أن **فينلون**، ١٦٥١ ـ ١٧١٥، فى روايته «مغامرات تليماك»، **وشاتوبريان**، ١٧٦٨ ـ ١٨٤٨، فى روايته «الشهداء»، كتبا بنثر كله شعر، أو بشعر منثور إذا شئت. وتتعاورها تقلّبات قوية، فتجرى الأحداث فيها على غير ما يشتهى البطل، فتنقلب به الحال من النعيم إلى الشقاء، ومن السعة إلى الضيق، ولا تظهر فيها شخصية المؤلف، فلا يعرف له رأى معين، ولا يفضل شخصية على أخرى.

ويمكن أن يدرس الباحث عدا النقاط التى أثارها أرسطو والنقد القديم قضايا كثيرة معاصرة، مقارنا بينها فى الملاحم المختلفة، مُعِّللاً ومُنَظِّرًا، مثل: الاعتماد على

الآلهة والتماس العون منها، والتجوال عبر الآفاق، والرحلة إلى العالم السفلى، ورفع شأن الأسرة، وجاذبية الديانات والتشوق إلى المهدى المنتظر، والأسلوب والمحسنات البديعية، والبطل وأنداده ومولده على غير المعهود فى المواليد، وبحور الشعر وأوزانه، وزمن الملحمة، وتوافق نهايتها مع أحداث التاريخ المسجلة، وتقبل البطل مصيره بعد أن كان يعتقد أنه فوق هذا المصير، والمقارنة بين أبطال الملاحم المختلفة.

وفيما يتصل بدراسة الملاحم نفسها يبدأونها بأقدم ملحمة عرفها التاريخ، وهى ملحمة جلجامش وهى ملحمة أشورية بابلية ترجع إلى عام ألفين قبل الميلاد، وتدور أشعارها القصصية حول البطل جلجامش الذى كان مستبدا، ثم صادق رجلاً من العامّة . ومن أهم أجزائها قصة الفيضان البابلية، ووصف عالم ما بعد الحياة، ويقال إنها مأخوذة عن قصيدة سومرية، وقد اهتم العراق فى نهضته الثقافية الأخيرة بالملحمة فنشرها من سنوات، وبدأ الوعى بها يحتل مكانا من قلوب النقاد، ولكن الطريق إلى درسها وتحديد مكانتها وتتبع مصادرها لمّا يزل طويلا.

وتليها **ملحمة رمسيس الثانى**، من ملوك الأسرة التاسعة عشرة، وعاش فى القرن الثانى عشر قبل الميلاد، وقاد الحروب المظفرة فى سوريا ضد الحيثيين على امتداد أعوام طويلة حتى انتصر عليهم فى موقعة قادش الحاسمة، ووصلتنا قصيدة طويلة نسبيًا تقص بطولات الملك، وتصوره وقد أخذ «يطلق سهامه عن يمينه، ويحصّن يساره، وعندئذ انقلبت عربات الأعداء البالغ عددها ٢٥٠٠ عربة بخيولها، وكان الجنود الفزعون خوفا عاجزين عن استعمال أيديهم فى القتال، وقلوبهم تضطرب فى صدورهم، فلا يعرفون كيف يصوّبون أو يقبضون على السيف، وألقى بهم الملك فى الماء، والجند الذين كانوا يزحفون على بطونهم لم تقم لهم قائمة. وارتد كل الملوك أعدائه مهزومين، ومبهورين من فرط شجاعة فرعون، ويصيحون: «لِيَنْجُ بنفسه من يستطيع!»، وجرى جلالته وراءهم مثل العُقاب، وهجم عليهم خمس مرات مثل بعل فى أوج عظمته، وأحرق حقول قادش حتى تضيع معالمها، ويمحو أثر المكان الذى وطأته أقدام جموعهم».

ثم إلياذة هومير، وتعود إلى حوالى عام ٨٥٠ ق. م، ونُظِمَتْ فى حروب طروادة

وبمناسبتها، وموضوعها غضب أخيل لما لحقه من إهانة على يد أجا ممنون القائد العام لليونانيين فى حصارهم طروادة، ونتائج هذا الغضب. والإلياذة، ومثلها الأوديسة، ترجمتا إلى كل لغات العالم تقريبا، وعرفت لهما اللغة الإنجليزية وحدها أكثر من خمس عشرة ترجمة، قام بها عدد من كبار الشعراء الإنجليز، وترجمتا إلى اللغة العربية أكثر من مرة، عن اليونانية مباشرة أو عن الترجمات الفرنسية والإنجليزية، وآخرها قام بها الأستاذ درينى خشبة، ترجمها عن الإنجليزية، وهى أعذب الجميع لغة وأسلوبا، وأبعدها فى الوقت نفسه عن الأصل بناء وأفكارا، ونشرتا أخيرا فى طبعة شعبية فى سلسلة روايات الهلال التى تصدر فى القاهرة عن دار الهلال، الإلياذة فى أكتوبر ١٩٦٩، والأوديسة فى يناير ١٩٧٠.

وتأتى بعدها ملحمة مهابهارتا الهندية، وهى من أشهر الملاحم العالمية، وأطولها فى الأدب الهندى، وكُتِبَتْ فى اللغة السنسكريتية، وتتألف من مئتى ألف بيت من الشعر تقريبا، وموضوعها الحرب التى دارت بين فرعين ينحدران من بهاراتا، ومغامرات كريشنا، وتاريخها غير محقق تماما، ولكن أقدمه يعود إلى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد، ومارست تأثيرا بالغًا فى الأدب العالمى، وبخاصة أسطورة كريشنا، فى المسرحيات والملاحم وحتى الشعر الغنائى، وترجمت إلى عدد كبير من اللغات الأوربية الحديثة، كاملة أو فصولا أو اقتباسا، ولا أعرف لها أية ترجمة عربية.

وتليها ملحمة الإنيادة، ونظمها فرجيل، سيد شعراء اللاتين، وبطلها إينياس، الذى نجا من حرب طروادة مع بعض أتباعه، بعد أن احتال اليونانيون فى تدميرها، فحمل والده، واقتاد ابنه، وتبعته زوجه، وتسلل فى الظلام، وبعد سفر ومغامرات فى البحار استمرت ست سنوات رسا على شواطئ ليبيا، وفى قرطاجنة تعرّف على الملكة ديدون، وتحابًا، واستجابا لدواعى الحب، ولكن إينياس يرحل بناء على نصيحة الإله جوبيتر تاركا ديدون البائسة تقتل نفسها وتلعن البطل، ويذهب إلى إيطاليا، وينزل فى كهف الكاهنة سبيل، وتتنبأ له بآلام ومغامرات جديدة، ويخبرها بأنه يودّ أن يرحل إلى العالم السفلى ليرى أباه أنشيز، فقادته إلى هناك، وعبر بهما شارون النوتى العابس نهر ستكس، واجتازا عوالم كلها يأس وقنوط ورأيا أصنافا من الأشباح والمردة، وكثيرا من أبطال طروادة، ولقى إينياس

الملكة ديدون، وفى عينيها بغض ملتهب، ووصلا أخيرا إلى الجنة، وأخبر أنشيز ابنه إينياس بما ينتظر جنسه من مستقبل عظيم. والملحمة مترجمة إلى اللغة العربية.

ويدرسون من الملاحم الهندية أيضا ملحمة رامايانا، للشاعر الهندى القديم ڤالميكى، وعاش فى القرن الرابع الميلادى، وهى تروى مغامرات راما ابن ملك قبيلة ڤيدهس، وقد تزوج من سيتا ابنة كوشالا، ثم نفاه أبوه أربعة عشر عاما استجابة لرغبة إحدى زوجاته، وأوصى لابنها بهاراتا بالعرش، فأطاع راما أمر أبيه، وخرج بزوجته وأخيه لكشمان إلى غابة فى الجنوب، وكان متديّنا يتردد على صوامع الرهبان، فأعطاه أحدهم سهما مسحورا ينفعه فى شدة ستنزل به. وبعد قليل مات أبوه حزنا على فراقه، فتولى أخوه شئون المملكة، ودعا أخاه راما إلى العرش لأنه أحق به، فأبى أن يغدر بعهد أبيه. وكان رافانا ملكا على جزيرة سيلان فى ذلك العهد، واتصف بغلظ القلب، وقبح الخلقة، وخبث النفس، وذات يوم خرجت أخته تتنزه فى الغابات فرأت راما، فشغفها حبا، ولكنه لم يعبأ بها، فتحول رحيق شفتيها سما زعافا، وقررت الانتقام، وعادت إلى أخيها ووصفت ما عليه زوجة راما من جمال وفتنة، فجن بها، وخرج مع صديق له يبحث عنها فى الغابة، وهما يركبان عربة مسحورة. وبينما راما وزوجته سيتا يجلسان شاهدا غزالا يعدو إلى جانبهم مسرعًا، فودّت سيتا لو تظفر به، فقام راما يطارده، فراوغه الغزال حتى أبعده عن حبيبته، فضاق صدره به، وصوّب إليه سهما لكى يأتى عليه، ولم يكن هذا الغزال إلا صديق الملك رافانا، فلما أصابه السهم صرخ بقوة، مقلّدا صوت راما، ففزعت زوجه، وأرسلت أخاه لينقذه، وحزنت الطبيعة لحزنها، ثم نظرت فرأت إلى جانبها كاهنا يضم بين جنبيه قلب شيطان، ولم يكن إلا الملك رافانا، جاءها متنكرا، قبل أن يعود زوجها، وحملها إلى قصره.

وعاد راما إلى المكان الذى ترك فيه زوجته فلم يجدها، فمضى فى الغابة يبحث عنها، ولمّا علم بأمرها أسرع إلى الجنوب، ومرّ بقبيلة تشبه القردة، أعجبت به وبشجاعته، وخرج منها جيش من المتطوعين معه، يؤيده على عدوه، فلما بلغوا الشاطئ الجنوبى وحال بينهم البحر وبين جزيرة سيلان، عادت القردة إلى جبال هملايا، وحملت منها أثقالا لا حصر لها من الصخر، ألقت بها فى الماء لتبنى جسرا بين

الشاطئين، ورق إله البحر لحال راما فرفع القاع ليهوّن على القردة مهمتها حتى أكملتها، وجاز الجسر مع جنوده، وحاصر مدينة عدوه، الذى خرج إليه فى جند كثيف، ومع ذلك لم تتزحزح القردة عن موقفها سبعة أيام بلياليها، ويئس رافانا فخرج إلى راما يريد أن يقتله بفأسه، فعاجله هذا بالسهم المسحور الذى أعطاه له الراهب لينتفع به فى وقت الشدة، وأخرج زوجته من سجنها. وخشى راما أن يكون رافانا قد دنّس طهرها، فأوقد نارًا، وألقى بها فيها، لتحترق إن كانت آثمة، وتنجو إن كانت بريئة طاهرة، فوثبت سيتا إلى جوف اللهب، ولكن آجنى إله النار أعادها إلى زوجها، فضمها إليه، وعينه تفيض من الدمع فرحًا. وهذه الملحمة مترجمة إلى كل اللغات الأوربية الحديثة، كسابقتها الهندية، وفى انتظار من ينقلها إلى اللغة العربية.

ويتضمن المنهج ملحمة بيوولف الإنجليزية، وتعود إلى القرن التامن الميلادى، وأقدم نص مكتوب لها يرجع إلى القرن العاشر، ولم تطرح على بساط البحث إلا فى القرن الثالث عشر الميلادى، وتدور حول بطولات بيوولف، ذى القوة الخارقة، والشجاعة المنقطعة النظير، وذاع صيته حين قتل عددا من وحوش البحر، وهو يسبح سبعة أيام وسبع ليال ليصل إلى فنلندة، وصار بيوولف وصيا على ملك الدنمرك، وكان يهدد المملكة تنين بحرى أسطورى، يغير عليها ويجتاح قاعة الملك، يقتل من يشاء كل ليلة، فقتله بيوولف، وعندما جاءت أم التنين تنتقم له، دارت بينها معركة هائلة انتهت بقتلها. وأصبح بيوولف ملكا على منطقة فى جنوب السويد، وشاء القدر أن يهددها وحش بحرى أسطورى آخر، وكان بيوولف قد أصبح شيخا عجوزا، لكنه خاض معركة فاصلة ضد هذا الوحش، وتخلىَّ عنه رجاله عندما اشتدت المعركة إلا تابعًا واحدا هو: ويجلاف. واستطاع التنين أن يصيب بيوولف بجراح قاتلة، وقبل أن يموت كان ويجلاف قد قتل التنين، وأوصى بيوولف أن يخلفه ويجلاف على العرش، وبأن تحرق جثته، ويوضع رمادها فى تابوت فوق أعلى التلال التى تسيطر بموقعها على البحر.

ويدرسون من الملاحم الشرقية الشاهنامة الفارسية، أو كتاب الملوك العشرة، وهى من تأليف الحسن بن على الطوسى، واشتهر باسم الفردوسى، المتوفى عام

٤١٦ هـ = ١٠٢٥ م، وترجع شهرته إلى نظمه هذه الملحمة القومية الفارسية، وأنجزها فى قريب من ثلاثين عاما، وأخرجها فى ستين ألف بيت من الشعر، والتقط مادتها من أقاصيص الأبطال، وتواريخ الملوك، وأساطير العامة، وتدور معظم الأحداث حول البطل رستم، وهو إنسان غير عادى، تحيط بمولده الخوارق، وإذا سار زلزلت الأرض تحت قدميه، وفى الحرب لا يقف أمام قوته وشجاعته شىء، فيفتح البلاد، ويأسر الجنّ، ويقود الجيش على امتداد مئتين وسبعين عامًا فى الحرب بين الإيرانيين والتوارنيين، وكان هؤلاء بقيادة بطلهم أفراسياب، وامتد به الملك أيضا أربع مئة عام. ويجمع النقاد الشرقيون والغربيون على الإعجاب الشديد بها، ومع أنها لم تترجم إلى العربية كاملة توجد حولها دراسات وافرة.

وكان من نصيب الفرنسيين دراسة ملحمتهم أغنية رولان، وتدور أحداثها حول حملة شارلمان ملك الفرنج على الأندلس الإسلامى، ومحاولة احتلال مدينة سرقسطة، والقتال الذى دار بينه وبين المسلمين، وتمزّق جيشه شذر مذر، وأُبيد عند ممر رونشفالة فى ١٥ أغسطس عام ٧٧٨ م = ١٦١ هـ، وترك ذلك صدى قويا فى ذواكر الناس، فبدأوا يتغنون بقصائد قصيرة تدور حول أبرز أبطالها وأكثرهم إثارة، وأشدهم شجاعة فى الحرب، ويتناقلونها جيلا بعد جيل، إلى أن انتهى بها الحال إلى فم الشعراء الجوّالين[٦]، فزادوا فيها، وأخذوا ينشدونها فى قصور السادة، وبلاط الأمراء، والميادين العامة والأسواق، وأعطاها أحدهم طابعها النهائى الذى وصلنا قبل معركة «هستنجز» فى ١٤ أكتوبر ١٠٦٦ م، لتشجيع النورمانديين فى حربهم ضد الأنجلوساكسون، وبطلها رولان كان حاكما لمقاطعة بريتانيا فى جنوب فرنسا، ومات فى المعركة، وتحوّل إلى بطل أسطورى، ونُسِبت إليه أعمال خارقة، فهو يقاتل ويهزم الأعداء حتى بعد أن قُطعت رأسه، وتقدم لنا المصادر العربية معلومات لا بأس بها عن الأصول التاريخية لهذه الملحمة.

وفى الجانب الإسبانى يدرسون ملحمة السِّيد القنبيطور، وهو بطل نصف عربى ونصف إسبانى، نصف مسلم ونصف مسيحى، وعاش فى الأندلس، وتوفى فى مدينة بلنسية عام ١٠٩٩ م، أما الملحمة فقد نظمت بعد موته، وقد درسنا الملحمة تفصيلا،

(٦) لمعرفة طبيعة الشاعر الجوال، انظر كتابنا: ملحمة السيد، ط٣ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.

وترجمنا نصها كاملا، فى كتابنا: «ملحمة السيد»، وصدرت الطبعة الثالثة منها عن دار المعارف عام ١٩٨٣.

ويدخل فى منهج الدراسة أيضا الملحمة الألمانية نبيونجنليد، وتعود إلى القرن الثانى عشر الميلادى، ومؤلفها مجهول، وموطنها الأصلى بعض مناطق النمسا، واستمدت أخبارها من هجرات القبائل الجرمانية التى سبقت تأليفها، وأخبار أخرى تعود إلى عصور الوثنية والمسيحية الأولى فى أوربا، وتنقسم أحداثها إلى جزئين أساسيين: أولها يدور حول بطولات سيجورد وزواجه من كريمهيلد ومصرعه، والثانى حول انتقام كريمهيلد لمصرع زوجها.

ويدرسون من الملاحم الحديثة اثنتان انحرفتا عن الدين، إحداهما إنجليزية والأخرى فرنسية، أما الإنجليزية فهى ملحمة الفردوس المفقود، للشاعر الإنجليزى ميلتون ١٦٠٨ ـ ١٦٧٤، وجاءت فى اثنى عشر نشيدا، وتحكى خروج آدم من الجنة على إثر إغوائه، ولكن الشخصية الأولى فيها شخصية الشيطان فى تمرّده، ويورد المؤلف كثيرا من آرائه على لسان الشيطان، ويشعر القارئ بأن هذا التمرد فيه كبرياء غير ممقوته فى كل جوانبها، وأما الفرنسية فملحمة هنريات للشاعر الفرنسى فولتير، ولم تصادف قبولا لدى الفرنسيين بعامة، وعاشت فى الدراسات الأدبية فحسب، لأن كاتبها عاش مناهضا للكنيسة وسلطانها، وفيها سب القساوسة، وسخر من مظاهرهم، وتحامل على نفاقهم، وهزئ بالمؤرخين.

وأهمل المنهج تماما دراسة أية ملحمة عربية، وقضية الملاحم فى الأدب العربى شائكة ومعقدة، ولا يتسع المجال للحديث عنها هنا، وبحسبى أن أشير إلى أن المستشرق الإنجليزى براون يرى أن «الشاهنامة لا يمكن أن ترقى إلى مستوى المعلقات العربية»[٧]، ومردّ الأمر إلينا فيما أرى، لأن رأينا فى القضية لمّا يتضح، ولم يأخذ بَعْدُ شكلا علميا، منهجيا ومحدّدا.

وفى مجال الحركات الأدبية، يتتبعون سيرها فى أكثر من بلد، أو يمتدون بالدراسة

---

(٧) براون، تاريخ الأدب فى إيران من الفردوسى إلى السعدى، ترجمة الدكتور إبراهيم الشواربى، ص١٦٨، القاهرة ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤.

فتشمل أوربا وأمريكا، وهو جانب من اهتمامات الأدب العام، والحركات الأدبية كثيرة ومتشعبة، وبحسبنا هنا أن نلقى نظرة على النقاط التى يتألف منها منهجهم فى دراسة الرومانسية، فهم يتناولون بالبحث: تفضيل العاطفة على العقل والحكمة، والإيمان بالفطرة وتقديمها على غيرها مما يصنع الإنسان، والإصالة الفردية على التعميمات المبهمة عن طبيعة الناس، وظهور الرعشة والاضطراب والحيرة فى أسلوب الرومانسيين، والتعلّق بالمثل الأعلى والمضى به إلى أبعد الحدود زمانا ومكانا، واستجلاء خفايا الكون والطبيعة مما لا تراه العين ويدق على السمع، وإطلاق العنان للخيال والتمرد على قيود الحياة والفكر، وحب الطبيعة فى صورتها العذراء غير المصنوعة، وتفضيل الفرد على الجماعة، وتحقيق المساواة بين كافة البشر، والوقوف فى وجه الطغاة وأصحاب النفوذ والسلطان، والتمرد على العرف والمواصفات والتقاليد، وتنوع الأشكال والقوالب التعبيرية وتغليب المحتوى على الأسلوب، وإيثار شخصيات من عامة الشعب على النبلاء، وانتقاء الرائع ذى الألوان الزاهية، وبيان نوع الكلمات المستخدمة فى التعبير وتحديد المعجم الشعرى، وتفضيل الأطلال والدمن والآثار والمدن الدارسة، والحزن الدفين، والحبيب الذى لا يرحم، والشوق والجوى، والضرب فى الآفاق، والسعى دون هدف، والصعلكة المفلسفة، والتوفيق الذى يستعصى على البطل حين تجرى الرياح بما لا تشتهى السفن، والانتحار والموت، ومجافاة المعايير الأخلاقية الشائعة ونبذها وتحديها، والزهد فى متاع الحياة الدنيا، وإيثار الوحدة، والهروب من الناس، وتوقف السياق للتركيز على أحداث معينة، وتأمل غير المألوف، وحب الأوطان والتعلّق بترابها، وبراءة النفس وطهارتها فى مواجهة عالم تعافه وتحتقره وتفر منه. وكل هذه النقاط يمكن استخلاصها من الأعمال التى كتبها كبار الأدباء الرومانسيين، وفى مقدمتها: آلام فرتر لجوته شاعر ألمانيا الأكبر، وأتالا ورينيه للشاعر الفرنسى شاتوبريان، وتشايلد هارولد للشاعر الإنجليزى بايرون، وقصص الأمريكى إرفنج وشنطون، وكلها مترجمة إلى اللغة العربية[٨].

---

(٨) الفقرات المتصلة بالمناهج اعتمدت فيها على مجلة «عالم الفكر»، العدد الخاص بالأدب المقارن، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث الكويت ١٩٨٠.

● إنجلترا والأدب المقارن:

بدأ الأدب المقارن يدرس فى المملكة المتحدة، بطريقة منتظمة، مع صعود الملكة ڤيكتوريا إلى العرش عام ١٨٣٧م، حين أصدر **هنرى هلام** (١٧٧٧ - ١٨٥٩م) كتابه «مدخل إلى دراسة الأدب الأوربى فى القرن الخامس عشر، والسادس عشر، والسابع عشر» فى أربعة مجلدات، نشرها ما بين عامى ١٨٣٧ و١٨٣٩، وطُبعت للمرة الرابعة فى نيويورك عام ١٨٨٠، وفى مقدمة الكتاب أوجز المؤلف تاريخ الأدب المقارن، ورأى أن دنييل جورج **مور هوف الألمانى** أوّل من وضع أسسه، ثم علق على منهجه قائلا: «هناك مزايا ظاهرة دون شك فى هذه النظرة العامة للأدب، والتى تتعرف على أنواعه فى البيئة الواحدة، وامتداده عبر الأحقاب واعتماد بعضه على البعض الآخر، ولأننا لا نملك فى لغتنا غير القليل من هذه الكتابات فقد أزمعت القيام بهذا العبء، وإن كنت غير كفء له، لأنى فيما أرى لا أجد من يستطيع النهوض به خير منى». ولم يقف **هلام** بدراسته عند الأدب، وإنما تجاوزه إلى الفلسفة والقانون والطب واللاهوت.

وبعد ذلك بعشرة أعوام أدخل الأديب والناقد الإنجليزى **ماثيو أرنولد** (١٨٢٢ - ١٨٨٨) مصطلح الأدب المقارن، وجرى فى استخدامه على طريقة الفرنسيين، وأذاعه بين القراء، وناضل بقوة ضد الروح الانعزالى عند مواطنيه بوصفهم سكان جزيرة، ونعى عليهم أنهم مازالوا متخلفين فى هذه المجال، واتخذ من الأدب المقارن سلاحًا، ودعا إلى دراسة الأدب بغير قيود أو حدود، وخلفه فى دعوته جيل عظيم من المؤرخين والنقاد لا مثيل لهم فى عصره.

ثم تلقى الأدب المقارن فى إنجلترا دفعة قوية على يد **بوسنت** وكان فقيها وأستاذا فى فقه اللغات القديمة، واللغة الإنجليزية فيما بعد، وشغل منصب الأستاذية فى جامعة أوكلاند فى نيوزلندا، وهناك ألف كتابه الأدب المقارن عام ١٨٨٦، ونشره فى سلسلة المؤلفات العلمية العالمية، التى تنهض بنشر المؤلفات الهامة، ومن بين ما نشرته كتاب «دراسة فى علم الاجتماع». للعالم الشهير هربرت سبنسر، وكان كتاب بوسنت أول محاولة منهجية شاملة فى مجال المقارنة، وقد تأثر فيه بأستاذه القانونى

الإنجليزى الضليع هنرى مين، فاعتبر تاريخ الأدب المقارن فرعًا من علم الاجتماع وهو شيء طبيعى فى تلك الفترة، فكلاهما ابن شرعى للفلسفة الوضعية التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر.

وصف بوسنت منهجه بأنه تطبيق لقواعد علم التاريخ على الأدب، ونعى على دارسى الأدب المقارن إهمالهم المنهج التاريخى فى تناول المسائل الأدبية، واعتبر النقد الأدبى ونظريات الأدب خروجا مذموما على ذلك المنهج، وأعلن الحرب على المتخصصين فيها، متمنيا على الله ألا تترك دراسة الأدب فى أيديهم. ومن السهل أن نرمى بوسنت بالخطأ، وهو خطأ تولى التاريخ تصحيحه فيما بعد، ومع ذلك لا يجب أن ننسى أن مؤلف «الأدب المقارن» لم يرد ان يكون المدافع عن علم من الدرجة الثانية، على الرغم من طابعه العلمى الواضح، وهو فى هذا المجال يختلف كثيرا عن الروائى والناقد الفرنسى زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢م) الذى دافع فى «الرواية التجريبية» عن النظرية التى تقول: إن السببية تحكم كل أفعالنا بما فيها نتاج الفكر والروح والخيال. ويحذرنا بوسنت من الخطر الذى يؤدى إليه استخدام القوانين العلمية آليا، ونحن حين نتحدث عن «التطوّر الاجتماعى، والتطور الفردى، وتأثير البيئة»، كعوامل ذات أهمية بالغة فى الدراسة المقارنة للأدب، لا يجب أن ننسى أنّ هذه القوانين تنطوى على عوامل خفية تمارس تأثيرها على الأدب العالمى أيضًا.

ويرى بوسنت أن الأدب المقارن يعتمد على ملاحظة التطور الاجتماعى ومراحله التى تبدأ بالحياة الجماعية للقبيلة، وتنتهى بالحياة المستقلة للفرد، أكثر مما يجب أن يعتمد على ملاحظة «الجو والتربة والحيوان والنبات». ومهمة دارس الأدب المقارن تقوم على تأكيد صدق المبدأ الذى يردّ الثقافة كلها، محلية وقومية وعالمية، إلى القبيلة البدائية، وهكذا نتابع، مع استثناء هنا أو هناك، تطور الحياة الاجتماعية تدريجيا: من العشيرة إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة، ومنهما معا إلى رحاب الإنسانية التى تشمل العالم كله، وهو المنهج الذى يجب أن نسلكه فى دراسة الأدب المقارن.

ورأى بوسنت هذا لا يثبت كثيرا أمام وجهة النظر المعاصرة، لأنه ليس عالميا

بقدر كاف، ولأن صاحبه بلغ نهاية التطرف حين اعتبر دراسة التأثيرات العالمية المتبادلة جانبا ثانويا فى المقارنة ولم يأخذ فى الحسبان حركة التقدم البطيئة التى تحدث داخل كل محيط ثقافى و «حالة كل من روما وروسيا كافية للبرهنة على أن المؤثرات الخارجية حين تتجاوز حدا معينا قد تحوّل الأدب من عامل فى نمو المجموعة التى ينتمى إليها، إلى مجرّد شىء دخيل لا يستحق الدراسة العلمية إلا كإنتاج مصطنع يعتمد على الحياة الاجتماعية بشكل غير مباشر». وهنا يظهر شبح تين مدمّرا الجانب المنهجى من الأدب المقارن، لأن نظريته «الجنس والوسط واللحظة» ألقت مراسيها بثبات فى المياه الأقليمية، وذهبت ضحيتها، دون أن يُسمح لها بأن تسبح بعيدا فى المحيطات العالمية، ولو أن أتباعه لا يريدون، فيما يبدو، أن يعترفوا بأن الماس جسم غريب على المحار.

والهدف الحقيقى للأدب المقارن، فيما يرى بوسنت، يتمثل فى الوقوف على التطورات داخل الآداب القومية المختلفة، وربطها بتطورها الاجتماعى، «فكل أدب قومى يتطور من الداخل فى الوقت الذى يتعرض فيه لتأثيرات خارجية، ولذا تصبح دراسة التطور الداخلى أهم من دراسة التأثير الخارجى، لأن التطوّر الداخلى ليس مجرد محاكاة لشىء فى الخارج، وإنما تطوّر يعتمد على أسباب داخلية مادية واجتماعية». ودراسة هذه الظاهرة على نحو مقارن تصبح ممكنة فقط حين تسمح الحياة المعاصرة لشعب ما بعدد من الدراسات تتناول تطوره فى وقت واحد، وأن ندرس التطورات التاريخية المتشابهة التى تتقدم أحيانا، وتتوقف أحيانا، وتتقهقر أحيانا أخرى.

ولم يكن بوسنت سعيدا باستخدام مصطلح «الأدب المقارن» الذى أشاعه ماثيو أرنولد، ولكنه وجد نفسه مضطرا إليه، لأن اللغة الإنجليزية لا تعرف تعبيرًا أفضل منه يمكن أن يؤدى هذا المعنى رغم أنه لا ينطبق تماما على المدلول الذى أراده له. وكان بوسنت يفضل الحضارة الإغريقية الرومانية ومع ذلك التمس مادة مقارناته بعيدا عن أوربا فى الغالب، بلغ بها حتى المكسيك، منقبا عن حضارة قدامى الهنود الحمر هناك، واعترف بأن الآداب الشرقية من هندية وصينية تتضمن القواعد الأساسية للأدب العالمى.

* * *

انتهت مرحلة الأدب المقارن التى بدأت فى إنجلترا بجهود هلام، حين ظهرت دراسة سير سدنى لى، صاحب كتاب «النهضة الفرنسية فى إنجلترا: صورة للعلاقات الأدبية بين إنجلترا وفرنسا فى القرن السادس عشر»، وصدر الكتاب فى أكسفورد بإنجلترا عام ١٩١٠، ويقول المؤلف فى مقدمته: «إنه يأمل أن ينجح فى بيان الأهمية التى نعلقها على دراسة الأدب الأوربى، وقد حاولت أن أزيح الستر عن جانب منه». ويشير إلى «أن الدراسة المقارنة للأدب لم تحظ فى هذه البلاد إلا بقدر يسير من الاهتمام، ولم تتم بشكل منظم إلا فى حدود ضيّقة، وبدرجة أقل مما هو حادث فى الخارج، ومع ذلك، فهذه الدراسة تكمّل، فى نظرى، تلك الدراسات اللغوية والجمالية التى تستحوذ على اهتمام الدارسين الإنجليز».

ولكن كتاب سير سدنى لا يعدو فى الحقيقة أن يكون ترجمة غير دقيقة لكتاب فريدريك لولييه الفرنسى: «تاريخ الآداب المقارنة، منذ البدء حتى القرن العشرين»، وصدرت الطبعة الأولى منه فى باريس عام ١٩٠٣، ولقى رواجا كبيرا، وحظى بشهرة واسعة، وترجم إلى اللغة الإنجليزية بعنوان: «موجز تاريخ الأدب المقارن»، وصدر فى لندن عام ١٩٠٦، وقبلها بعام كان قد ترجم إلى الإسبانية عن طبعته الفرنسية الثالثة، ومع هذا يمكن القول إنه كتاب سيء المنهج والتخطيط، رغم المادة الوفيرة التى احتوى عليها.

وقبل أن ندرس المناخ الجامعى، والجهود التى بُذلتْ من أجل خلق دراسات مقارنة فى إنجلترا، حيث ازدهرت نظريات هامة وجديدة تماما، يجمل بنا أن نشير فى اختصار إلى الدور الذى لعبه جريجورى سميث بعملين يعودان إلى عامى ١٩٠١ و ١٩٠٥ أولهما مقال نشره بلا توقيع فى مجلة Blackwod's Edinburgh Magazine بعنوان: «خطيئة الأدب المقارن»، وحاول فيه أن يقيم نتائج المؤتمر الذى عقد فى باريس عام ١٩٠٠م ورفض وجهة النظر التى عرضها العالمان الناقدان الفرنسيان برونتيير و جاستون بارى، واعتبرهما علماء فى دراسة المصادر، وتقدّم بنظرية جديدة عن الأدب المقارن بالغة الشجاعة بالنسبة للعصر الذى قيلت فيه، وتشبه فى جديتها وأصالتها وعمقها ما يدعو إليه رينيه إيتيامبل فى أيامنا هذه، ودعا إلى تطبيقها على كل الآداب الأوربية، والأدب العالمى بعامة، وهى تستخدم المنهج

الأفقى بدلا من المنهج العمودى، الذى كان يجرى عليه العمل فى أيامه.

وبلغ بنظريته هذه أقصى حدود التطرف حين جعلها تتسمل الموازنات متخطيا المنهج الوضعى التاريخى فى مجال دراسات الأدب والنقد، وألغى تماما وجهة النظر المحافظة، التى كان يدافع عنها كل من: ڤان تيجيم، وجويار. وأخيرا تمنَّى أن يتضمن الأدب المقارن دارسة التأثيرات المتبادلة فى الفنون أيضا: «سواء كان للفنون المختلفة قاعدة جمالية مشتركة أم لا، فإن هذا لا يمنعنا من اكتشاف أنواع معيَّنة من القياس، أو استخدام أحد هذه الفنون معيارا للفنون الأخرى، ويمكن أن نصنع ذلك دون أن يحكم علينا أحد بالدجل».

وأما المقال الثانى فنشره فى «مجلة اللغات الحديثة» بعنوان: «بعض الملاحظات حول دراسة الأدب المقارن»، وتحدّث فيه من جديد عن مؤتمر باريس، ودعا إلى التخلى عن المذهب المحافظ فى المقارنة، وأن نستعيض بدلاً عنها بالنقد الأدبى المقارن، وكان يأمل مع هذا التغيير أن يدفع بالأدب المقارن نحو وجهة جديدة، يتحقق فيها على نحو خاص «وحدة الأدب بدلا من الاختلافات، أو دعنا نقل: الوحدة فى الخلاف».

وأخيرا كتب إنجليزى معاصر، هو الأستاذ سيس، فى الملحق التربوى لجريدة التيمز فى عددها الصادر فى ٢٦ مارس ١٩٦٥، ينعى على مواطنيه تباطؤهم، وإعراضهم عن هذا العلم: «لابد من التسليم بأن الأدب المقارن يلقى مقاومة من الجامعات البريطانية بتباطؤها المعهود، إذا قارناها بجامعات أوربا وأمريكا». وهو يرد هذا الموقف المؤسف إلى عاملين: «أولها أن أساتذة الأدب المقارن فى فرنسا يلتزمون غاية الموضوعية والدقة فى عملهم، مما يجعل العبء ثقيلا على نظرائهم فى بقية البلاد الأخرى، وكثيرا ما ينوءون به. وثانيهما: وجود حدود لغوية، لا تمثل أى عائق أمام مؤرخ الفن والموسيقا، ولكنها تبدو من وجهة نظر جامعية عائقا يحول دون دراسة الأدب المقارن، وتظهر واضحة جلية فى الفصل التام بين أقسام اللغات فى الجامعات البريطانية الهامة».

* * *

وبينما الأدب المقارن يثير كثيرا من النقاش، ويتقدم ثابتا فى خطى بطيئة، كان عليه أن يكافح بقوة لكى تعترف به المؤسسات الجامعية والعلمية، وواجه مقاومة عنيفة من رجال الأدب واللغة، ويرجع ذلك إلى أسباب عديدة، بعضها داخلى يرجع إلى طبيعة الشعب الإنجليزى نفسه، وبعضها خارجى مردّه صلات الإنجليز بغيرهم من العالم، فثمة شعور بعدم الثقة فى غيرهم، إن لم نقل روح العداء لهم، يجعل الإنجليز حذرين فيما يتصل بالأبحاث العلمية الوافدة إليهم، بقدر يبلغ حد التردد والوسوسة. ومن هنا تصوّر رجال التعليم أنفسهم فى حالة دفاع عن النفس ضد النزعة العصرية، والتبسّط الشديد، والتعميمات الجسورة فى بعض المواد العلمية ووجد ردّ الفعل هذا مناخا ملائما فى «التجريبية» التى كانت سائدة إذ ذاك، وفى استقرار التقاليد الجامعية، وفى تصوّر خاص للمبادلات الأدبية، وغلبت فكرة الرابطة الأنجلوسكسونية على فكرة العالمية. «لقد عاشت بريطانيا فى أوربا والعالم، دون أن تكون من أوربا أو العالم»، فهى تخاف فى صلاتها الخارجية خطر الإضرار بمصالحها، وتخشى الارتباط الفكرى مع من دونها، وظل الأدب الإنجليزى منزويا فى الجزر البريطانية، يقيم العلاقات مع غيره من الآداب، ويتمثل أفكار الآخرين، ولكن فى أضيق الحدود، ولم يبلغ أبدا حد الاتصال الحقيقى أو المشاركة الفعلية. ومن هنا لم تنشئ الجامعات البريطانية كراسى للغات الأوربية الحديثة، كالألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية وغيرها، وهى القاعدة الرئيسية للدراسات المقارنة، إلا فى مطلع هذا القرن، أو الأعوام الأخيرة من القرن الذى سبقه فى أحسن الأحوال. ولم تعترف بالأدب المقارن بصفة شبه رسمية حتى عام ١٩٢١م، وهو العام الذى صدرت فيه مجلة الأدب المقارن الفرنسية.

ومع التغييرات العميقة التى اجتاحت العالم بعد الحرب العالمية الأولى بدأت المحافظة الغيور على نقاء الشخصية الإنجليزية تتراجع قليلا، وتفرد مكانا للاهتمام بآراء الآخرين وأفكارهم، فأخذت جامعة كمبردج تقدم برنامجًا اختياريا فى الأدب المقارن، وقلدتها فى ذلك جامعة أكسفورد من عهد قريب، وكانت الجامعات المؤسسة حديثا أشد إقداما، وأقل ترددا، فأنشأت جامعة كول شستر مدرسة للدراسات المقارنة، وجعلت له جامعة برايتون نصيبا فى الدراسات العليا، ولكن دون أن تتعدى الدراسة بأية حال مستوى الباحثين فى مجموعات ويعملون بإشراف أستاذ.

وخلال الحرب العالمية الثانية، فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٢ و١٩٤٦، نشرت جامعة كارديف مجلة تحمل اسم «دراسات فى الأدب المقارن»، وصدر منها أربعة وعشرون عددا، وكانت الغاية منها أن تكون استمرارا لمجلة الأدب المقارن الفرنسية التى توقفت أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا، وصدرت تحت رعاية حكومة فرنسا فى المنفى، ولكنها توقفت بانتهاء الحرب، وعودة المجلة الفرنسية الأصلية إلى الصدور.

وفى الفترة ما بين عامى ١٩٤٨، و ١٩٥١ قام طلبة جامعة أبردين فى اسكوتلندة بإنشاء جمعية للأدب المقارن، عمادها الطلاب، ولكنها لم تعمّر طويلا، وعينت جامعة ما نشستر عام ١٩٥٣ أول محاضر فى الأدب المقارن فى بريطانيا، وتلتها جامعة إسكس فأنشأت كرسيا له. وأخيرا فإن كلية اللغات الوسيطة والحديثة فى جامعة أكسفورد أخذت بزمام المبادرة، وقررت فى خريف ١٩٦٤ تقديم فصل دراسى كامل فى «الأدب المقارن والأدب العام»، وكان على راغب الحصول على الدكتوراة فى هذا العلم أن يتخصص فى أدبين قوميين أو ثلاثة، وأن يتقدم برسالة فى ثمانين صفحة، وأن يقدم ثلاثة أبحاث فى حلقة مناقشة. أحدها عن نظرية الأدب والنقد، والثانى عن المشكلات المنهجية، والثالث عن موضوع مقارن يختاره من بين عشرين موضوعا. وفى عام ١٩٦٨ منحت الجامعة أول دكتوراة فى الأدب المقارن، وكان ذلك بمثابة اعتراف رسمى بشرعية الأدب المقارن فى الجامعات البريطانية، ومع ذلك لا يزال الاهتمام بالأدب المقارن فى بريطانيا أقل منه فى الولايات المتحدة، التى استقطبت معظم الكفايات العلمية فى هذا المجال.

وعلى أية حال، لقد ذاب الثلج كما يقولون، ويتوقعون لهذا العلم أن يأخذ فى إنجلترا حظه من العناية، والتقدم، إن لم نقل من الإشراق والتوهج، وأن تشارك المؤسسات العلمية البريطانية فى النشاط الدولى، بعد أن كان العلماء الإنجليز يسهمون فيه مناقشين وباحثين كأشخاص مستقلين.

● إيطاليا:

لم يزدهر الأدب المقارن فى إيطاليا كما كان شبابها يحلم ويتوقع، ولم يتحمس

لدراسته عدد كبير من الباحثين، ويعود هذا فى الجانب الأكبر منه إلى الموقف العدائى الذى وقفه من الأدب المقارن الناقد الإيطالى العالمى بنديتو كروتشه، فقد أنكر عليه أن يصبح علمًا مستقلا له غاياته ومناهجه ووسائله.

ولا يوجد فى إيطاليا الآن أى كرسى مستقل للأدب المقارن، غير أنهم، من جانب آخر، يبذلون عناية لا بأس بها بالأبحاث المقارنة، وبخاصة التأثيرات المتبادلة بين الأدب الإيطالى والآداب الأنجلوسكونية، ويكفى أن نذكر الجهود الكبيرة التى قام بها الباحث الإيطالى ماريو براث المتخصص فى اللغة الإنجليزية وآدابها، ثم تلاميذه من بعده.

ويمكن أن نشير أيضا إلى كتاب أتيليو مومليانو «الأدب المقارن» ونشره فى ميلانو عام ١٩٤٨، وجاء إسهامًا لا بأس به من جانب علماء اللغات الأجنبية فى الجامعات الإيطالية، وفيه قدّم تاريخا موجزا لصلة الأدب الإيطالى بالأدب البروفنسالى والفرنسى والإسبانى والألمانى والإسكندنافى واليونانى والرومانى، وحتى بأدب العامية الإيطالية. وغايته من الكتاب أن يؤرخ للأدب الإيطالى، ويهدف فى الوقت نفسه إلى توسيع أفق الطالب الجامعى، وتنبيه الأساتذة إلى أن يصلوا طلابهم بالأدب العالمى وتياراته حين يتحدثون عن الأدب القومى.

ولكن.. لماذا تخلّفت إيطاليا عن مثيلاتها من بقية البلاد الأوربية فى هذا المجال؟. ذلك ما نحاول الإجابة عليه فى السطور التالية.

* * *

على نحو ما فعل الشاعر الألمانى الكبير جوته فى دعوته إلى الأدب العالمى، وجهوده من أجل مفهوم أدبى أوربى يتجاوز القوميات المختلفة، وما كان لذلك من صدى فى فرنسا وألمانيا وبقية بلاد أوربا، عرفت إيطاليا موقفا مشابها تبنّاه ودافع عنه جوزيب مازينى (١٨٠٥ - ١٨٧٢م) وهو الذى ابتدع مفهوم الأدب الأوربى أو أدب الشعب، وعرض رأيه لأول مرة فى مقال نشره عام ١٨٢٩ فى مجلة «أنتولوجيا» التى كانت تصدر فى البندقية، وتخصصت فى نشر المقالات الأجنبية بعد ترجمتها إلى الإيطالية بعنوان: «نحو أدب أوربى»، وذكر فيه بين أشياء أخرى:

«تتفق أوربا فى الرغبات والضرورات، وتتلاقى فى الأفكار والأحاسيس، وتستهدى روحا عامًا عبر سبل متشابهة، إلى غاية مشتركة، ومن ثم ينبغى على الدراسات الأدبية، إذا أردنا أن نحميها من العقم، أن تتبنى هذا الاتجاه، وأن تعبّر عنه وتدعمه، أى أن دراسة الأدب لابد أن تكون أوربية فى نهاية المطاف».

كانت دعوة مازينى إلى خلق أدب أوربى على قاعدة قومية، تحمل فى طياتها الكثير من الرومانسية المثالية، وغير ممكنة التحقيق عمليا، والانتصار الذى حققه المذهب الموضوعى، وينهض أساسا على المنهج التجريبى، وازدهر فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، تراجع أمام المثالية التى سادت إيطاليا. ويمكن أن نضيف إلى هذه العوائق يقظة الإحساس القومى عند الشعب الإيطالى، فأخذ يجتر أمجاده السابقة، ويحلم بها، ويرفض أى لون من الوحدة الأوربية على امتداد سنوات طويلة، وقد وصف فرانكوسيمون الموقف فى إيطاليا بعد أزمة عام ١٨٤٨، وكانت خاتمة الثورات التى قام بها الوطنيون الأحرار من أجل توحيد إيطاليا فى ذلك القرن، وكُلِّلت جهودهم بالنجاح، فى مقال نشره فى مجلة الأدب المقارن الفرنسية عام ١٩٥٣، عن «بنديتوكروتشه والأدب المقارن»، بأن «الثقافة الإيطالية لم تكن تقدم إذ ذاك غير الطموح إلى الوحدة، وبعث الأمجاد القديمة، فتأثر بها الفكر الإيطالى، ووجهت أعمال الصفوة، وأتت على المذهب الوضعى، والأفكار القديمة السائدة، وأحلّت مكانها ثقافة جديدة، ذات تكوين واقعى ونظرة طبيعية، وبالتالى لا تبحث فى غير الوقائع المادية. ولما تحقق لإيطاليا ما أرادته، عادت تتجه إلى أوربا وما وراءها من جديد».

كان مازينى مناهضا للاتجاه الدينى، واسع الأفق، أمضى أعوامه الأولى منفيا فى إنجلترا، وراسل الصحف الفرنسية والبريطانية، وتنفس جوّا فكريا يختلف عما كان سائدا فى وطنه، وانتهى فى آرائه إلى أن غاية النقد أن يُعدّ فن المستقبل، وأن يجعل منه فنا جديدا وجماعيا، ويعكس مجتمع الكل فى تطوره، وأن الشاعر يمارس مهمة اجتماعية، وهو – أو يجب أن يكون – رسول المستقبل، وأن فن المستقبل سيكون لونا جديدا من المسرح يحكمه قدر تاريخى. ورغم أنه كان إيطاليًّا متوهجا، كان فى الوقت نفسه أوربى النزعة والاتجاه واهتم بفنون الشعوب السلافية بخاصة، وعاش

يحلم بقصيدة عالمية، وبإنسانية واحدة، تكون إيطاليا محورها، والتقت فى شخصه المبادئ السياسية والأدبية المتصلة بالحرية والإنسانية، والقومية والجماعية، وكافح من أجلها بلا هوادة.

ولكن أهميته، وأهمية الفترة كلها، تتجلى فى أنه مهد المجال لظهور أعظم نقاد إيطاليا فى القرن التاسع عشر، وهو فرانسيسكو دى سنكتيس.

* * *

يعد سنكتيس (١٨١٧ - ١٨٨٣) أحد عظماء الرجال فى أوربا القرن التاسع عشر، ومعه بُعِثَ الأدب الإيطالى من جديد، وهو أصلًا من جنوب إيطاليا، وجاء إلى نابولى فى التاسعة من عمره، حيث يقيم عمه، ليواصل تعليمه، فدرس الحقوق كارهًا، ثم رغب عنها إلى الدراسة فى معهد كان المشرف عليه من المتحمسين لمذهب «الصفائية»[٩] فى النقد، فتربى فيه، وآمن بها، وهكذا بدأ حياته ناقدا صفائيا ونحويا، وعمل بالتدريس لفترة، وافتتح مدرسة خاصة به، فى نابولى دائما، ومارس تأثيرا طاغيا على تلاميذه، واشترك فى الحركات الوطنية التى شهدها وطنه، ودخل السجن أكثر من مرة، ونفى خارج وطنه، وعمل أستاذا للأدب الإيطالى فى المعهد الاتحادى للفنون والصناعات فى زيورخ فى سويسرة، ومنها دُعى ليوجه وزارة التعليم فى أول حكومة وطنية، وتولى الوزارة نفسها مرتين. ولم يتوقف طوال حياته عن الدعوة إلى يسار تقدمى معتدل، غير متطرف ولا ثورى، وبشّر بذلك فى البرلمان نائبا، وفى الصحافة كاتبا مرموقا.

بدأ حياته النقدية شكليا، وصفائيا، ووفيا لقواعد النحو، وأصول البلاغة، وحرّر النقد من الاهتمامات الأخلاقية، وفصل الفن عن الأخلاق تمامًا، وكان يرى أنه يتكون من اتحاد الشكل والمضمون، وليس لأى منهما جانب مستقل، يجعل له قيمة منفصلة قبل أن يصبح فنا، ويراه مظهرا صادقا لحياة الشعب، ورمزا لمثله العليا.

---

(٩) الصفائية اتجاه شاع فى إيطاليا فى النصف الأول من القرن الماضى، يدعو إلى صفاء اللغة ونقائها، ويقاوم كل دعوة إلى تطويرها أو التخفف من أصالتها، وبشر بالعودة إلى الإيطالية التى كان الناس يتحدثونها فى البندقية فى القرن الرابع عشر الميلادى، لأنها تمثل لغة العصر الذهبى فى الأدب الإيطالى، وبخاصة ما استخدم منها فى المؤلفات الأكثر شعبية وعفوية.

وعلى أية حال يهمنا من نشاطه القرار الذى أصدره، بوصفه وزيرا للمعارف، بإنشاء كرسى الأدب المقارن في جامعة نابولى، وعُرض على ألمانى شاب هو هرفج، ليكون أول أستاذ يشغله، فاعتذر لأنه لم يستطع، أو لم يرغب، أن ينهض بأعبائه، فظل شاغرا إلى أن شغله سنكتيس نفسه من عام ١٨٧١ إلى ١٨٧٥م، وبعد فترة من تخليه عنه خلفه فيه تلميذه المحبب إليه تورّاكا، وجاء تعيينه فى نفس العام الذى صرّح فيه بنديتو كروتشه، فى مجلته «النقد»، بأنه يرغب فى أن يضع لمناهج المقارنة القديمة نهاية.

ما منهج سنكتيس فى الأدب المقارن؟ سؤال ليس من السهل الإجابة عليه بطريقة واضحة وحاسمة، لأن سنكيتس مثل كثيرين غيره من مؤرخى الأدب لم يكن أو لم يرد أن يكون مفكرا منهجيا، ولا يحب الخطط والمناهج، ووصف نفسه فى مناسبات عديدة بأنه عملى، ولو أن ذلك لم يمنعه من أن يقول رأيه بدقة فى عدد من مشكلات الأدب النظرية.

ويبدو من وجهة النظر المعاصرة أن ثمة تناقضا، فى الظاهر على الأقل، بين ما دعا إليه أستاذ المقارنة الإيطالية، وما تضمنه كتابه الرئيسى: «تاريخ الأدب الإيطالى»، فهو يحض فيه على العناية بالأدب القومى نفسه، لأن ثمة حقيقة لا تقبل النقاش، وهى أنّ فهم روح شخص ما، يتوقف بالضرورة على معرفة ما يرتبط به تاريخيا وجغرافيا واجتماعيا وثقافيا، وتكثر التناقضات فى كتابات سنكتيس، كما تكثر فى حياته، فهو يدافع عن استقلالية العمل الفنى من جانب، ولكنه من جانب آخر يأخذ فى الاعتبار دور العوامل التاريخية والاجتماعية. وحين ندرس آراءه بعناية يبدو لنا واضحًا كم كانت نظريات كروتشه عن «صفاء التعبير» تعتمد على أفكار هذا الباحث العميق!.

وحين نحاول أن نلتقط آراءه فى الأدب المقارن من كتاباته المختلفة نجد أنه كان مقتنعا بأن المقارنة ممكنة فى نطاق الأدب القومى فحسب، مثلا بين دانتى وبوكاشيو وكلاهما إيطالى، لأن فى مثلها فقط يمكن أن تتحد الإشارات والرموز، ومع ذلك يرفض القيام بموازنات فى نطاق الموضوع، أو دراسة البواعث والخصائص، سواء ما اتصل منها بالأدب القومى، كالموازنة بين مسرحية هوارس لكورناى ومسرحية

«تريوليه» لفيكتور هيجو، وكلاهما فرنسي، أو بالأدب العالمي كالموازنة التي قام بها شلجيل الألماني بين مسرحية فيدر لأوربيد الإغريقي ومسرحية فيدر لراسين الفرنسي[١٠]. وقد تعرضت صورة سنكتيس مقارنا للاهتزاز، وبخاصة عند ما رفض الموازنات، وتاريخ الموضوعات، وأدار ظهره للتأثيرات المتبادلة فيما وراء الحدود القومية، وهكذا وجدت المقارنة الإيطالية نفسها في طريق مسدود.

* * *

انتكست المقارنة الإيطالية كثيرا بعد سنكتيس، لأنها صادفت خصما لدودا في شخص بنديتو كروتشه (١٨٦٦ – ١٩٥٢م) ولا يتسع المكان هنا لكي نشير بإفاضة إلى ما يعنيه هذا الناقد العظيم في حياة إيطاليا، ثقافة وأخلاقا وحضارة، ومع ذلك من الضروري أن نرسم لحياته ونشاطه صورة مجملة، لتأثيره البالغ في سير الأدب والنقد في وطنه بخاصة، وفي أوربا بعامة، ولأن قلة محدودة جدا في العالم العربي تعرف عنه شيئا.

ولد في بسكاسيرولي، ونشأ منذ طفولته يحب القراءة، والروايات بخاصة، وحين بلغ التاسعة من عمره كان قد قرأ أمهات الآثار الأدبية الإيطالية، وبتأثير من أمه أحب الفنون والآثار القديمة منذ صغره، إذ تعوّدت أن تصحبه معها إلى كنائس نابولي، وأن يقفا سويا أمام روائع اللوحات الفنية. وفي الثامنة عشرة من عمره فقد أبويه وأخته الوحيدة في زلزال، وظل هو نفسه تحت الأنقاض ساعات طويلة، وتعرض في مراهقته لكثير من الهزات النفسية، وتأرجحت أفكاره بين الإلحاد والإيمان، وفكرّ في الانتحار غير مرة، ثم وجد في الكتب العزاء والسلوى فهرب إليها، ووهبها كل وقته، وأمضى فترة قصيرة من حياته في روما، وعاد بعدها إلى نابولي، وفيها أمضى كل حياته، وارتبط تاريخه بها، وكتب بين جنباتها معظم قصصه،

---

(١٠) فيدر أسطورة إغريقية موجزها أن فيدر زوجة تيسيو وابنة مينوس وبسيفاى، جرؤت على أن تعترف لهيبوليت ابن زوجها بأنها تحبه، وعندما رفض عرضها اتهمته أمام زوجها بأنه يراودها عن نفسها، فتخلى الأب عن ابنه لغضب الإله نبتون، ولكن فيدر أحست بالندم فشنقت نفسها. وهذه الأسطورة ألهمت العديد من الكتاب أداروا حولها مسرحياتهم، وأشهر هؤلاء: أوربيد اليوناني، وسينكا الإسباني، وراسين الفرنسي.

وأرّخ لها سياسة وأحداثا ومسرحًا وأدبا، ودخل ميدان السياسة وانتُخب عضوا فى مجلس الشيوخ، وعيِّن وزيرا للمعارف، وكان له فى السياسة مواقف قوية، وترك آثارا واضحة فى فكر أمته وثقافتها.

إجمالاً يمكن القول أن كروتشه رفع الثقافة الإيطالية كلها إلى أعلى مستوى أوربى، وأدخل فيها بجهد ثقافى لا يكل ولا يمل كل خمائر الثقافة العالمية، الأكثر حيوية وفعالية منها، ولم يقف بجهده عند الالتقاط فحسب، وإنما كان ينتقى، ويخضع ما يختاره لدراسة نقدية واعية، وتقييم فنى دقيق، وأدى لوطنه رسالة عظمى لا فى مجال السمو بالثقافة فحسب، وإنما فى مجالات الحياة المدنية والأخلاقية أيضا.

أنفق كروتشه أعوامه الأولى فى دراسات عميقة متنوعة، فى نطاق المذهب الوضعى، وأدرك مبكرا احتضار هذه الفلسفة، فانتقل من دراسة خصائصه إلى دراسة المناهج التى تحكمه، وأدرك فى الحال عدم كفاية الفلسفة المعاصرة، ومسلَّحا بكفاءة عالية فى الكتابة، وقدرة متمكنة من الأسلوب الرفيع، قاد منتصرا حركة عاصفة متمردة ضد العقائد البالية، وكل أشكال الثقافة الوضعية، وتحت راية هذا الفكر الجديد ارتد إلى الماضى، وارتبط مع أشد الأساليب الرومانسية عمقا، وأعمق التقاليد الثقافية الإيطالية العظيمة، ابتداء من فيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) مؤسس فلسفة التاريخ فى أوربا، وانتهاء بسنكتيس الذى تحدثنا عنه فى الفقرة السابقة.

بدأ كروتشه إنتاجه الفلسفى والنقدى عام ١٨٩٣ بدراسة موجزة تحمل عنوان: «رد التاريخ إلى مفهوم عام للفن» وانتهى فيها إلى ربط قضية التاريخ بقضية الفن، وكان ذلك كشفا فجائيا، وأثارت دراسته عناية النقاد على غرابتها وجرأتها. وفى العام التالى توسع فيها، إثر مناقشة قامت بينه وبين عالم لغوى، فكان كتابه عن «النقد الأدبى». وبعده انصرف إلى دراسة المادية التاريخية، وكتب فيها سلسلة من الأبحاث على امتداد خمس سنوات كاملة، بين عامى ١٨٩٥ و ١٩٠٠، ولمّا فرغ منها شعر أن آراءه فى فلسفة الفن اغتنت، وانتظمت من تلقاء نفسها فى مذهب، فحملها كتابه «فلسفة الفن»، وانطوى على مذهب فلسفى كامل، ومَصْدَرًا لمشاكل فلسفة جديدة، قرر أن يمضى معها إلى النهاية شارحا، ومفصِّلا، وضاربا الأمثال، وذلك عن طريق إصدار مجلة فلسفية تحمل فكره إلى القراء من مواطنيه

وفى العالم، إلى جانب سلسلة من المؤلفات النظرية والتاريخية تبسط جوانب هذه الفلسفة على نحو أدنى إلى الكمال والبساطة والوضوح.

وفى ٢٠ يناير من عام ١٩٠٣ أصدر العدد الأول من مجلته «النقد»، وسرعان ما فرضت نفسها على الفكر الأوربى أجمع، وكان حظها من التأثير أبلغ من مؤلفات صاحبها نفسه، واتخذ منها سلاحًا يكافح به ضد النقد التاريخى الخالص والاتجاه الوضعى، ويبشر عن طريقها بنظريته فى الجمال كما عبّر عنها فى مؤلفاته، وبلغت من النفوذ قدرا تجاوز الأدب إلى السياسة والفلسفة وتوقفت عن الصدور عام ١٩٤٦، ولكن روحها واتجاهها واصل سيره عبر مجلة أخرى حملت اسم «كراسات فى النقد».

وإلى جانب المجلة واصل نشاطه الثقافى مؤلفًا، فكتب مجموعة من الأبحاث الأدبية والتاريخية القيمة، تمثل مجتمعة دراسة منهجية عميقة لجوانب الحياة الفكرية فى إيطاليا، فأصدر سلسلة «أعلام الفلسفة الحديثة» و «أدباء إيطاليا» و «مكتبة الحضارة الحديثة»، بالاشتراك مع صديقه جنتيلى، ١٨٧٥ - ١٩٤٤م، الذى زامله فى تحرير مجلة «النقد» أيضا، ولو أن السبل تفرقت بهما فيما بعد، ومضيا كل فى طريق فقد آثر جنتيلى أن ينضم إلى الفاشية، وأمسك كروتشه بنفسه عن السقوط.

وفى عام ١٩٢٢ استولى الفاشيون الإيطاليون على مقاليد الحكم، وجثموا على أنفاس الشعب الإيطالى حتى هزيمتهم فى الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٣، وخلال أيامهم تأكدت شهرة كروتشه الواسعة، وطوّقه مواطنوه والعالم كله بالإجلال والتقدير، لأنه قاوم طغيان الفاشية بقوة وإصرار وصلابة، واتخذ منها على الدوام موقفا ناقدا ومعارضا، وأقام فى وطنه لم يبرحه أبدا، رغم تعرضه لكل ألوان الأذى، ورغم كل الدعوات التى وُجِّهتْ إليه من الخارج، فظل المثل الهادى، والفكرة الموحية، لمثقفى إيطاليا وشبابها، فى كل ساعات العسرة والضيق. وبعد أن تحرّرت إيطاليا من الفاشية والألمان شارك بإيجابية ونشاط فى الحياة العامة، وبقى دائما، فى استقامته وتلاحمه وتماسكه، أستاذا قدوة، ولم يتخل عن رسالته كاتبا أبدا، رغم امتداد عمره ووهن قوته، حتى آخر يوم من حياته.

كان ناقد إيطاليا الكبير صاحب أسلوب سهل ممتنع، عذب وجميل، لا فى

الفلسفة وحدها، وإنما فى التاريخ والنقد أيضا، وتميّز بالثقافة العريضة الواسعة، وجمع فى حواره بين اللطف والرقة والصلابة، على نحو لا يتأتى إلا لقلة نادرة، وجدّد المفاهيم المتصلة بالفن واللغة والنقد الأدبى وتدوين التاريخ، وأصبحت أبحاثه جوهرية لفهم الثقافة الإيطالية الجديدة، وقواعدها الجمالية، وناضل بقوة ضد نظريات المذهب الوضعى، التى تحصر الفن فى الواقع المحسوس فقط، أو تعرضه ثمرة الجنون والشذوذ، أو تجعل منه وسيلة لتلقين الحقائق، أو الدعوة لموضوعات ذات طابع اجتماعى.

وانتهى كروتشه إلى أن الفكر والحقيقة شىء واحد، وأن المعرفة ليست علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عنه، وإنما هى الفكر نفسه فى إدراكه لذاته، والفكر له صورتان، أو لونان من النشاط: نظرى يتجه إلى المعرفة، وتطبيقى غايته الإرادة، أوهما بتعبير آخر العلم والعمل، ولا يعنى بالإرادة هنا معناها الفلسفى من أنها أساس الكون، ومبدأ الأشياء والواقع، ولا معناها المجازى حين يُراد بها كل فعل يقوم به الفكر البشرى، وإنما باعتبارها نشاطًا للفكر يختلف عن التأمل النظرى للأشياء، وينتج أعمالاً لا معارف، ويكون العمل عملاً حقا بقدر ما يكون إراديا، وإلا فهو حركة مجردة، وواقعة مادية physique، وإرادة العمل تتضمن بداهة إرادة العصيان.

والمعرفة لها صورتان: حدس وليد المخيلة، وبه ندرك الصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن، وفكر يجىء عن طريق الذهن، وبه تدرك العلاقات الكلية، وهذا هو المنطق، فهى إمّا مبدعة صور أو منتجة تصورات.

والتطبيق، أو العمل، له صورتان: اقتصادية تهدف إلى تحقيق طموحات فردية، غايتها النفع، وأخلاقية تستهدف غايات كلية تتجه نحو الخير.

ومن ثَم يتألف من العلم والعمل، بصورتيهما، مفهومات أربعة تستنفد الحقيقة: الجمال والحق والمنفعة والخير. ويطلق على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة، أو الفكر، اسم اللحظات الأربع، وهذه اللحظات ليست منفصلة فيما بينها، وكل واحدة منها تمثل الحقيقة الواقعة كاملة. ففى اللحظة الأولى تتمثل الحقيقة بكاملها جمالاً، وفى الثانية حقًا، وفى الثالثة منفعة، وفى الرابعة خيرا.

والنشاط الفنى أول خطوات الفكر، وهو الصورة المبكرة له، وهو حدس خالص، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية خاليًا من أى عنصر منطقى، والمعرفة الفنية، أو الحدسية إن شئت، تسبق المعرفة المنطقية، وهذه تقوم على تلك، ولكن الأولى لا تقوم على غيرها، لأنها فجر كل معرفة. وفى دراسته عن «الحدس المحض والطابع الغنائى للفن»، ونشرها عام ١٩٠٨، استعاض عن مصطلح «الحدس المحض» بمصطلح جديد هو «الحدس الغنائى»، وبذلك حلّ مشكلة العلاقة بين النشاط الاجتماعى ومحتواه، وهى مشكلة لم يستطع سنكتيس قبله أن يحلها، وتركها كما هى.

أوضح كروتشه أن الفن تعبير عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التى يحسها الفنان وبين الصورة التى يعبّر بها عن هذه العاطفة، أى بين الحدس والتعبير، ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون والأجناس الأدبية بصورة نهائية، لأن الحدس شىء فردى، وجديد دائما، ولا نهاية لعدده، وليس للتصنيفات التى يضعها النقاد للفنون، وفى داخل الفن نفسه، قيمة ثابتة، ومثلها القوانين التى يضعها النقاد الذين يلتزمون مذهبا بعينه، تجريبيا أو نفعيا، عقليا أو صناعيًا، اجتماعيًا أو نفسيًا، حقيًّا أو أخلاقيًّا بوجه خاص، ويرون قيمة الأثر فى التزامه القواعد، أو إحداثه اللذة، أو توليده الحقيقة، وما إلى ذلك، وهم يرون - مثلا - أن الأثر الفنى الذى يخرج على قواعد الأخلاق قبيح مهما كان فى إبداعه جميلا.

الفنان مبدع لا أكثر، أى إنسان يحب ويعبّر، ومن حيث هو كذلك ليس عالمًا ولا فيلسوفًا ولا أخلاقيًّا، ويمكن أن نصفه بالأخلاقية وعدمها إنسانًا، أما من حيث هو فنّان خلاق فلا نستطيع أن نُطالبه بأكثر من التكافؤ التام بين ما يبدع وما يشعر به. وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضى أو الناصح، فهو فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول، ويعيش حدسه مرة ثانية، والاختلاف الوحيد بينهما أن الناقد يعيش واعيا ما عاشه الفنان غير واع.

وإذا كانت فلسفة الفن هى علم الحدس الخالص، فإن المنطق علم المفهوم المحض، والحدس لا يقوم على المفهوم، لأنه أول صور المعرفة، وعلى العكس، يقوم المفهوم على الحدس، لأن الحدس موضوع المعرفة العقلية، ومجالها معرفة العلاقات

القائمة بين الأشياء، وهذه الأشياء هي الحدوس، وبدونها لا يمكن وجود المفهوم، وهو عند كروتشه يختلف عنه عند أرسطو، فالأول يراه الفكر نفسه وقد بلغ مرحلة التعميم، ويراه الثانى مفهوما مجردا لا يزيد على أنه التعميم نفسه.

وفيما يتصل بالجانب التطبيقى للحدس، وهو العمل، يرى كروتشه أنه بدون معرفة لا تكون هناك إرادة، وبوسعنا أن نعقل معرفة مستقلة عن الإرادة، أما الإرادة المستقلة عن المعرفة فلا تعقل، لأن الإرادة الحقة لها عينان، وأما الإرادة العمياء فليست إرادة. وأنَّى لنا أن نريد إذا لم تكن أمامنا حدوس تاريخية، أى إدراك للأشياء، وحدوس محضة، أى تخيّل للممكنات، وروابط منطقية بين هذه الأشياء توضح طبيعتها. وأنَّى لنا الإرادة الحقة إذا كنّا لا نعرف العالم الذى يحيط بنا، وأسلوب تحويل الأشياء بالتأثير فيها؟.

فالنشاط العملى، أو الإرادى، لا يستقل عن المعرفة، ويجىء فى صورتين تتضمن ثانيتهما الأولى: النشاط النفعى، أو الاقتصادى المحض، والنشاط الأخلاقى، ويهدف الأول إلى غايات فردية، وهو «جمال» الحياة العملية، ويهدف الثانى إلى غايات كلية، وهو منطقها. وهذه اللحظات الأربع: الجمال والحق والمنفعة والخير، يرتبط بعضها ببعض ارتباطا دائريا، فاللحظة الأولى شرط فى الثانية وتتوقف على الرابعة، والثالثة تتوقف على الثانية وشرط فى الرابعة، وهكذا تدور الحياة: حدس، فمنطق، فاقتصاد فأخلاق.

وفى ضوء هذه الأسس مضى كروتشه يوضح بالتدريج مفاهيم الذوق والعبقرية، ووظيفة النقد، وتاريخ الأدب، والنشاط الجمالى، والمضمون والصورة، وحدّد طبيعة اللغة، وأنها بالدقة ثمرة النشاط الجمالى فى لحظة الخلق الخالدة، وميّز التعبير الشعرى بمعناه الدقيق عن بقية أنواع التعبير الأخرى، كالارتجال والخطابة، وكلاهما ينتمى إلى الجانب التطبيقى، وهو وليد النشاط الفكرى الخالص، وفيه يتدنَّى الخيال ليصبح كلمة، أو رمزا على فكرة فحسب.

وهو يرى أن الأعمال الأدبية، وتمثل الجانب الأعظم من ثقافة شعب ما، شكل من الحضارة، وتعبير عن ذوق الشعب، ونموذج يومئ إلى روحه ومدنيته الخاصة، وفيها لا يجب أن نبحث عن عبقرية المبدع المتفرّدة، وإنما عن انتشار حضارة

الحرف، كأى جانب آخر من جوانب الحضارة، فلسفية أو سياسية أو اقتصادية أو غيرها. ومثل هذه الأعمال نادرا ما تكون خَلْقا عبقريًا خالصًا، وكثيرا ما تعكس رؤى العبقرى، وقد تَمَثَّلَ رغائب شعبه، وطَوَّرها، ورَتَّبها، لتجىء فى قالب يرضى عنه الشعب، وتعكس فى الوقت نفسه حاجاته المشتركة، أدبية وثقافية والجانب الأكبر من الروايات والقصائد، والمسرحيات بأنواعها المختلفة، ومثلها فى ذلك المعمار والموسيقا والرسم وغيرها، أعمال حضارية، تمثل الشعب بدقة فى لهوه وطربه وثقافته، وليست مناط موازنة، أو منافسة، بينها وبين صاحب الأصالة الشعرية الحقة. ومثل هذا التمييز يساعدنا كثيرا على فهم تاريخ الحضارة الأدبية، وعلى تكوين رأينا ناقدين.

كذلك عرض بطريقة بالغة الوضوح والروعة لقضية العلاقة بين الأخلاق والشعر، ويرى أن الشعر بمعناه الدقيق لا يخلق حقيقة ولا خُلُقا، ومع ذلك يتغذى بكل ما تنطوى عليه نفوسنا، وما تملكه شخصيتنا من ثراء، وهى أخلاقية فى الجانب الأكبر منها. فليس من مهمة الشعر أن يخطب أو يعظ أو يستهدف إقناعات خلقية، ولكن روح الشاعر لا يمكن أن تدير ظهرها لتجربة الروح الإنسانى الواسعة، ولا يمكنها أن تستهدى غير النقاء، أى الأخلاق، وتزداد فتنة الشعر وروعته بقدر ما تكون شخصية الشاعر أشد تحليقا وأكثر سموا.

وفيما يتصل بالعلاقة بين التاريخ والشاعر حدّد مفهومه من التاريخ، وانه يعنى به الوقائع والمثل العليا للمجتمع، سياسية أو دينية، فى عصر من العصور، وانتهى إلى أن الخَلْق الشعرى لشاعر ينتمى إلى هذا العصر حدث لا يصدر عن التاريخ، ولا يحدد هذا مساره، وكل خَلْق شعرى كامل فى نفسه، ومستقل عن أى شىء آخر، ولكن المادة والفحوى، فكريا وإنسانيا، يتوقفان على ما يتغذى به الشاعر، ويثريان باتساع فكره، وعميق صلته بالتاريخ، وما يحمل فى أعماقه من أغذية خفية، وخمائر فعالة، ومن ثم فهى تعكس خفق الحقبة التاريخية التى عاشها الشاعر أو الفنان. فالتاريخ لا يحدد العمل الشعرى، ولا يشكله، ولكنه يصنع الظروف التى تطوّقه، وليس ممكنا أن نتعمق فيه، وأن نفهمه جيدًا، دون أن ندرك واعين الظروف الأخلاقية والتاريخية، التى ولد بينها، ولوّنته، دون أن تصبح له قيدا أو تحد من حريته.

وأخيرا يتحدث عن الرأى القائل بأن هناك أشكالا فنية خاصة، وأن كل شكل منها له مفهومه وحدوده وقوانينه الخاصة، وكيف تجسدت هذه الفكرة فى مذهبين، يُعرف أحدهما باسم نظرية الأنواع الأدبية، وتقسم الأدب إلى غنائى ومسرحى وملحمى، وروائى وقصصى، وإلى ملهاة ومأساة وغيرها. ويُعرف الثانى باسم نظرية الفنون، وتقسمها إلى شعر وتصوير ونحت وعمارة وموسيقا وتمثيل وغيرها. وفى بعض الأحيان يعدون النظرية الأولى جزءا من الثانية، وهى تقسيمات تعود إلى الحضارة اليونانية، ولا تزال شائعة فى أيامنا هذه، وكثير من الكتاب يؤلفون فى فن المأساة، وفن الملهاة، وفن الفكاهة، وغيرها، إلاّ أن ضررهم محدود، لأن الناس قلّما يصغون إليهم، فهم يكتبون لأنفسهم تسلية، أو ليحتلوا مركزا علميا، ولكن الأدهى أن النقاد أنفسهم يحكمون على الآثار الفنية بالنسبة إلى النوع أو الفن الذى تنتسب إليه فى رأيهم، وهم فى هذه الحال لا يبرزون جمال الأثر أو قبحه، وإنما يبحثون عن التزامه القواعد أو خروجه عليها، وشاع هذا الاتجاه، حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخا للأنواع الأدبية والفنية، وأدى هذا إلى تجزئة أعمال الفنان الواحد، وهى تكون وحدة فى الواقع، مهما تكن الصورة التى جاءت فيها، غنائية أو قصصية أو مسرحية، ومن ثم يمكن، مثلا، أن نعدّ شاعرا مثل أريوستو (١٤٧٤ ـ ١٥٥٣) بين رجال النهضة الذين تعهدّوا الشعر اللاتينى تارة، وبين الغنائيين الذين كتبوا باللغة العامية تارة أخرى، وحتى بين كتاب الملاحم، أو الهجائين، إلى آخر ما هنالك من أنواع، يمكن أن نجد له مكانا بينها.

وما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبى مملوء بالحالات التى يخرج فيها الفنان العبقرى على الأنواع الأدبية والفنية المقررة، فيحمل عليه النقاد، ولكن حملتهم لا تطفئ إعجاب الناس به، ولا تحد من ذيوعه، ومع الزمن يجد النقد نفسه فى حاجة إلى أن يتساهل بإزائه، فيوسّع نطاق النوع الأدبى ليشمله، أو يقبله جنسا جديدا، وهكذا تستمر عملية تحطيم القيود، وقلب القواعد، مع كل أثر عبقرى جديد. ولكن من الحق أيضا أن هذه الشبكة من التصنيفات ذات فائدة، لا تتصل بالإبداع الفنى، فهو عفوى وتلقائى، ولا بالحكم عليه فهذا أمر فلسفى، وإنما من قبيل الحصر والإحصاء لآثار لا تنتهى، وذلك شىء يفيد الذاكرة، ويعينها على

الانتباه، وهو أمر محمود ولا غبار عليه، ما دمنا لا نجعله مبدأ فلسفيا، ولا مقياسا للحكم على الفن.

غير أن هذه الأجناس والأصناف تسهل المعرفة، وتيسر التربية الفنية، لأنها فى مجال المعرفة أشبه بقائمة تذكر فيها أهم الإبداعات الفنية، وهى فى التربية مجموعة من النصائح الضرورية أوحت بها الخبرة العملية الفنية، والمهم ألا نخلط بين القوائم والواقع، أو بين الأحداث والأوامر الظنية وبين القواعد الصارمة، وهو خلط نقع فيه بسهولة، ولكن نستطيع، ويجب أن نقاومه. إنّ كتب الأدب والبلاغة والنحو والعروض والموسيقا والتصوير وغيرها، إنّما هى أولا قوائم بالأعمال الفنية، ومجموعات من النصائح، وتتجلى فيها، ثانيا، ميول إلى تعبيرات فنية خاصة، وفى هذه الحالة يجب أن نعدها من «الفن المجرّد» الذى لا يزال فى مرحلة التأهّب والتحضير، ونجد فيها، أخيرا، محاولات لفهم موضوعها فلسفيا، ولكن يفسدها خطأ التقسيم إلى أنواع وفنون، على نحو ما انتقدنا، ومع ذلك فهى تناقضات تمهد السبيل أمام النظرية الصادقة فى فردية الفن.

* * *

توقفنا عند كروتشه حياة وفلسفة ومنهجا لأنه كان من أشد خصوم الأدب المقارن فى إيطاليا وخارجها، وجاءت معارضته على استحياء فى البدء، فذكر فى مقال له نشره عام ١٨٩٤ أن البحث عن النظائر والمتشابهات فى الآداب المختلفة ليس بالمنهج المستقل، وإنما يعين على تفسير النصوص الأدبية والحكم عليها، وليس المنهج المقارن إلا مجرّد أداة أو وسيلة يمكن بها عقد مقارنات تاريخية أو العثور على أمثلة قد تكون أقرب إلى الكمال.

وجاء أول هجوم عنيف وصريح له بعد ذلك بسنوات، فى مقال له نشره فى مجلته «النقد» عام ١٩٠٣ بعنوان «الأدب المقارن»، وجاءت أفكاره مفاجئة، وعنفه مدهشا، لأن كروتشه نفسه نشر فى الأعوام التى سبقته بعض الدراسات عن التأثيرات الإسبانية فى الأدب الإيطالى، وفى هذا المقال اتهم كروتشه الأدب المقارن بأنه لا يعين على فهم النصوص الأدبية، وإنما يعوقنا عن الوصول إلى عمقها ودقة تقييمها، ذلك أن كل ما يفعله أنه يتلقف الصورة النهائية للعمل الأدبى، دون أن

يتتبع مجراه فى ذهن الأديب الخلاق حتى يظهر فى صورته النهائية، وبعد تلقفها يحاول العثور على نظائر لها، أو يرصد ردود الفعل عند القراء، ثم يقرر ما إذا كان العمل حسن السمعة بين القرّاء أو سيىء القالة، وما إذا كان قد ترجم إلى لغة أخرى، ومدى نجاحه أو فشله، ومن هو الذى تأثر به، أو نفخ فيه من روحه، وهذه كلها مسائل هامشية بالنسبة للعمل الأدبى الذى لا يتكرر إطلاقا فى الزمان أو المكان، والذى ينفرد بأصالته وروحه الخاص، ومعناه الفذ، ومبناه المتميز.

كان تأثير كروتشه على الساحة الأدبية فى إيطاليا كاسحا مدمّرا للأدب المقارن، وبينما كان هذا العلم ينمو ويتطور فى بقية البلاد الأوربية وغيرها، توقف نموه هنا وجمد، ولم يتخلص من واقعه هذا إلا على يد فارنيللى، وكان أستاذا فى جامعة إنسبروك فى النمسا منذ عام ١٨٩٦ إلى ١٩٠٤، فقد تبنى الأدب المقارن فى النصف الأول من هذا القرن، وعكف منذ عام ١٩٠٧ على دراسة الأدب العام فى جامعة تورين فى إيطاليا، وتخصص فى الأبحاث القصيرة المركزة، ومن بين أشهر أعماله كتابه عن «بايرون» وتأثيره، ودرس الرومانسية فى ألمانيا ورومانيا فى عمق وأناة، وبموته تجمد الأدب المقارن فى إيطاليا من جديد، رغم أن كوكبة من تلاميذه واصلوا دراساتهم وأبحاثهم فى هذا المجال، ليوضحوا أهمية الارتباط بين الأدب الإيطالى والآداب الأوربية، التى تشاركه فى الكثير من الظواهر، والعديد من نواحى التعبير.

وفى عام ١٩٤٦ أنشأ بيلجرينى، وجماعة من رفاقه «مجلة الأدب الحديث»، لنشر الدراسات المتصلة بالعلاقات بين الآداب المختلفة، وابتداء من عددها الثامن، أى من عام ١٩٥٥ حملت اسم «مجلة الأدب الحديث والأدب المقارن»، وبدأت تدرس الأدب من وجهة نظر أوربية. وفى العام الجامعى ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠ نظّم أنتونيو بورتا أول دراسة عن الأدب المقارن فى جامعة بوكونى فى ميلانو، ولكن جهوده لم تغير من الواقع شيئا، وظل هذا العلم الجديد منسيا، إلى أن ألقى عليه بعض الضوء حين عقدت منظمة الأدب المقارن العالمية مؤتمرها عام ١٩٥٦ فى البندقية، وكان جلّ الأبحاث التى ألقيت فيه تدور حول «البندقية فى الأدب»، ولكن المحاضرة التى ألقاها مدير جامعة البندقية إذا ذاك، إيتالو الصقلى، فى حفل افتتاح المؤتمر، أوضحت بجلاء أن الباحثين الإيطاليين لا يزالون يتحركون فى نطاق ناقدهم الكبير

بندتو كروتشه، من الاكتفاء بالدراسات التى تؤكد فكرة استقلال العبقرية الخلاقة عند المبدع، ومع أن عددا قليلا من الباحثين يحاول أن يتجاوز هذا النطاق، وأن يمتد بدراسة الأعمال الأدبية إلى ما هو أوسع من فكرة الكاتب الوحيد المنفرد، إلا أن المقارنة الإيطالية لا تزال تتحسس طريقها خائفة مترددة، تحاصرها مصطلحات التقاليد، والاستمرارية، والثقافة الأوربية، وتحاول فى جهد بالغ أن تتجاوز الفرد إلى المجموع، وأن تنتقل من فكرة الفن الخالص، إلى الفن المرتبط بالحياة، أو الذى هو وليد الحياة.

● بقية أوربا الغربية:

عرضنا من قبل لتطور الأدب المقارن فى فرنسا وألمانيا والولايات المتحدة وإنجلترا وإيطاليا، ونلقى الآن نظرة مجملة على تاريخه فى بقية البلاد الأوربية الأخرى غير الاشتراكية.

يمكن القول أنّ **الدانمرك** وحدها، من بين بقية البلاد الإسكندنافية، أسهمت بشىء ذى أهمية فى هذا المجال، وذلك بفضل الفيلسوف والناقد **جورج براندس** (١٨٤٢ ـ ١٩٢٧) صاحب كتاب «التيارات الأدبية الكبرى فى القرن التاسع عشر»، وهو قطعة رائعة من تاريخ الفكر والأدب، وخير ما أُلِّف فى بابه، وحظى بشهرة واسعة، وأخذ طريقه مترجما إلى كل اللغات الأوربية الكبرى، وفيه درس الأدباء المهاجرين بعامة، والمدرسة الرومانسية الألمانية، وردود الفعل فى فرنسا، والاتجاه الطبيعى فى إنجلترا، دراسةً عميقة مستفيضة، فدفع بمواطنيه إلى معرفة بقية الأدب الأوربى ودراسته، وأدى إلى انتصار الواقعية، وووجه بثورة عارمة من المحافظين، ولكن دعوته انتصرت أخيرا. وتابعت خطى هذا العلم جامعة أرهوس، ولكن حركة المقارنة تراجعت فيها، وانتقل الاهتمام بها إلى جامعة كوبنهاجن العاصمة، وعنها تصدر مجلة «عالم الأدب»، وتُعنى بالأدب المقارن دون أن تكون وقفا عليه.

وليس فى **النرويج** و**فنلندا** أى نشاط يستحق الذكر فى مجال الأدب المقارن العالمى، ونجد فى **السويد** بعض علماء المقارنة المهتمين بهذا اللون من الدراسات،

ويحاضرون فى جامعاتها المختلفة، وفى جامعة أوبسالا من بينها بخاصة.

* * *

وتجىء هولندا فى مقدمة دول الشمال اهتماما بالأدب المقارن، فأهلها أقدم تاريخا، وأعرق ثقافة، ويتحدثون لغة أشد وحدة وتماسكا، وتجربتها فى مجال المبادلات الأدبية أكثر أصالة، وكان عليهم أن يتعلموا كيف يصبحون ضمن الجماعة الأوربية، وأن يتعرفوا على أنفسهم فى إطارها، وأن يكتشفوا أدبهم فى ثرائه، وأن يدرسوه فى عمق، ولهم سوابق فى الأدب المقارن تعود إلى النصف الأول من القرن الماضى، ففى عام ١٨٢٤ نشر وليم دى كليرك (١٧٩٥ - ١٨٤٤) أول دراسة عن تأثير الآداب الأجنبية فى الأدب الهولندى، ومع أواخر القرن نفسه أصبحت التربة ممهدة لدراسات مقارنة مثمرة، ووجدت فى شخص العالم كالف نصيرًا متحمسا.

وبعد الحرب العالمية الثانية عظم الاهتمام بالأدب المقارن، ودعت الحاجة إلى إنشاء مؤسسة تنسّق بين النشاطات المختلفة المرتبطة بالعلم من جانب، وتعمل على تعميق دراسة اللغات الأجنبية وآدابها من جانب آخر، فأنشأت الدولة عام ١٩٤٨ «معهد علم الأدب المقارن»، فى أوتريخت، ويتبع الجامعة فى المدينة نفسها، ويمثل مركزا علميا أساسيا ذا شهرة عالمية مرموقة. وأنشئ إلى جانبه «معهد الأدب العام» سنة ١٩٦٢، وأهّلته مطبوعاته، وقوائم المصادر التى ينشرها لأن يصبح مركز جذب وإشعاع يفد إليه كل الراغبين فى دراسة الأدب المقارن فيما وراء بحر الشمال كما أنشأت هولندا معهدا وطنيا آخر فى مدينة ليدن، يحمل اسم «معهد سير توماس براون» ويختص بدراسة العلاقات الثقافية بين هولندا وإنجلترا، ويعد مركزا للدراسات العالية المتخصصة فى مجاله، وأخيرا فإن مظاهر الاهتمام بالأدب المقارن تتجلى أيضا فى اهتمام جامعة أمستردام العاصمة به، فقد أنشأت كرسيا للأدب المقارن والأدب العام ١٩٥٧، وبدأت جامعة جرونيخن فى أقصى الشمال تهتم به أيضا.

وخضعت دراسة الأدب المقارن فى بلجيكا لواقعها السياسى، فهى تتحدث لغات ثلاثا: الفرنسية والفلمنكية، وهى لهجة ألمانية، والهولاندية فى مناطق صغيرة على الحدود، وبين الذين يتحدثون الفلمنكية والفرنسية صراع قديم، ومنافسات

حادة، وحسّاسيات لا تنتهى، وأية دراسة للأدب المقارن تؤدى بالضرورة إلى دراسة تأثيرات أحد الأدبين فى الآخر أخذا وعطاءً، وقد يؤدى هذا إلى مشاكل سياسية، ولذا خلت المناهج التربوية من دراسة هذا العلم، ولا يسمح بها إلا فى المعاهد العالية المتخصصة، وقد تتعرض له على استحياء بعض الملخصات التى تعرض للآداب الأوربية جملة. وبداهة لا يوجد له كرسىّ فى أية جامعة بلجيكية، ولو أن هناك عددا من الأساتذة لهم إسهام مشكور فى اللقاءات العالمية، وعلى المستوى الشخصى، فعرف الجانب الفلمنكى العالم فرنك باور الذى استطاع أن يرفع الأدب المقارن فى وطنه إلى مرتبة العلم، وألقى فى المؤتمر اللغوى الذى عقد فى ليدن عام ١٩٢٢ محاضرة نُشِرت عام ١٩٢٧ عن «منهجية الأدب المقارن»، وفيها كسره على أربعة موضوعات رئيسية، وهى: تاريخ الأحداث، والأفكار الشهيرة، والأصول، والموضوعات، وهو تقسيم استمد قوته من إجازة فإن تيجيم له، حين ضمّنه فى مختصره الشهير عن الأدب المقارن، ونلتقى فى القطاع الفرنسى بأسماء فالتر تيس فى جامعة جانت، ورونالد مورتييه فى جامعة بروكسل العاصمة.

* * *

فإذا تركنا الشمال إلى البحر الأبيض المتوسط نجد عددا من دوله الأوربية لا تكاد تعير المقارنة اهتماما، على الرغم من ماضيها الثرى، ومكانتها المرموقة بين الدول الأوربية.

ففى إسبانيا لا يوجد كرسى للأدب المقارن فى أية جامعة، ولا جمعية توجه دراساته، أو مجلة تُنشر فيها، رغم أنها حقل بكر للمقارنة العملية، وتتوفر على مواد كثيرة للبحث، فعلى أرضها التقت حضارتان عظيمتان، العربية والإسبانية، وتركت الأولى فى الثانية آثارا بالغة، فى الأدب والفكر واللغة، وقامت الثانية بدور فعّال فى تطوير الثقافة الأوربية، إبداعًا وفكرا، وعنها انتقل الأدب العربى شعرا وحكايات وفلسفة إلى أوروبا الغربية، ومارس تأثيرا واضحا فى أدبها وثقافتها، وكان وراء يقظتها الحديثة.

يمكن ردّ هذا الإغفال إلى أسباب عديدة، منها: أن الكنيسة الكاثوليكية محافظة، تكره كل تجديد أو مغامرة، حتى فى مجال الأدب الخالص، وظلت تمارس حتى

سنوات قليلة تأثيرا طاغيا على شتى جوانب الحياة فى إسبانيا، وكانت أشد سطوة، وأقوى نفوذا، فى الفترات التى نما فيها الأدب المقارن وازدهر، إلى جانب أن العصر الفاشى، (١٩٣٩ ـ ١٩٧٢)، تميز بإيقاظ النعرة القومية، والانغلاق الثقافى، والضيق الشديد بكل جديد فى الفكر، والاستجابة لكل مطالب الكنيسة، إلى جانب الحصار الذى فرضته أوربا كلها على إسبانيا زمنا لأسباب سياسية خالصة، بعضها ثأر لعداوات قديمة، وبعضها الآخر كراهية للجنرال فرانكو ونظامه السياسى فعلا.

كذلك تعرف إسبانيا منذ تكوّنها دولةً تعدد اللغات على أرضها، ففى الشمال يتحدث الناس اللغة القطلونية، وهى لغة مستقلة عن الإسبانية، ذات أصل لاتينى، وفيها تحرر الصحف والمجلات، ويكتب المفكرون والأدباء. وتوجد لغة غاليسية، أو جليقية فى المصادر العربية القديمة، فى الشمال الغربى، ولها الوضع نفسه تماما. ويحاول الباسك فى أقصى الشمال الشرقى أن يستقلوا تماما، ويعملون جاهدين على إحياء لغتهم وآدابها، وهى لغة قديمة مجهولة الأصل، وثمة لغة أخرى فى منطقة بلنسية فى غرب الجنوب، وتميزت مقاطعات الأندلس مشاعرَ وأحاسيسَ عن غيرها، ويحنون دوْما إلى تاريخهم العربى الزاهر، وكل ذلك دفع بالدولة فى عهد الدكتاتورية إلى مقاومة هذه التيارات، وكبح جماح هذه اللغات، وعدم الاعتراف بها رسميا، والحيلولة دون النشر بها أو تدريسها، والدراسات المقارنة تجيء فى أقصى الطرف المقابل لهذا كله.

ولكن ذلك كله لم يحل دون قيام عدد من الأفراد بأبحاث هامة، تدخل فى نطاق الأدب المقارن وإن لم تحمل اسمه، ولم يزعم أصحابها لأنفسهم أنهم من علماء المقارنة، ويجيء فى مقدمة هؤلاء العالم الجليل ميجيل أسين بلاثيوس (١٨٧١ ـ ١٩٤٥)، فقد درس الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية لدانتى، ونشر بحثه عام ١٩٢١، فأثار ضجة عنيفة لمّا يخفت صداها. وتجيء دراسة مييننديث بيدال (١٨٦٨ ـ ١٩٦٨) عن الملاحم الأوربية، ودراسات أخرى له، لونا من الأدب المقارن الموثق لا شك فيه، ومثلها دراسة العالم والشاعر دمسو ألونسو، الرئيس السابق للمجمع الملكى للغة الإسبانية، عن أديب إيطاليا بترارك وتأثيراته فى الآداب الأوربية المختلفة، وثمة دراسات أخرى عن «العلاقات الإسبانية

السويدية»، أو عن «نيتشه فى إسبانيا»، وآخرها دراسة جيدة قام بها فرانسيسكو مركوس مرين عن «الشعر القصصى العربى والملاحم الإسبانية: عناصر عربية فى نشأة الملاحم الإسبانية»، ونشرتها فى مدريد دار جريدوس الشهيرة عام ١٩٧١، ولو أن الطبعة الأولى منها ظهرت قبل ذلك، على نحو بدائى ومتواضع، عن جامعة مونريال فى كندا وتتبع فرناندو دى لاجرانخا الأستاذ فى كلية الآداب فى جامعة مدريد المركزية الحكايات العربية التى هاجرت إلى اللغة الإسبانية، وترجم جانبا من أبحاثه صديقى وتلميذى الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم.

وليس البرتغال بأفضل حظا من إسبانيا، وهما يتشابهان تاريخا وظروفا، وإن اختلفا لغة وأدبا، وأول دراسة عرضت لمنهجية الأدب المقارن، جاءت فى كتاب ألّفه البرتغالى فيديلينو دى فيجيريدو، ونشره فى لشبونة عام ١٩١٢، ويحمل عنوان: «النقد الأدبى علمًا»، وفيه فَصْل عن «الأدب المقارن ونقد المصادر»، سار فيه المؤلف على خطى كروتشه، وأظهر بأن المقارنة ليست إلا لونا من تقنية النقد الأدبى، ومن المستحيل إقامة علم كامل على هذا النحو من السلوك، ومع ذلك أوصى بأن تشمل الدراسات الأدبية التاريخ العام للأدب والأفكار، وهى وجهة نظر لم يتخل عنها، وعاد يؤكدها فى دراسة له عن «وجهة نظر من أجل مدخل للتاريخ المقارن للأدبين البرتغالى والإسبانى».

ولا يمكن فصل تطور الدراسات المقارنة فى أمريكا اللاتينية عما يجرى فى إسبانيا والبرتغال، فمنذ أن غزتا العالم الجديد، ومعهما بقية أوروبا الغربية، استأصلوا هنوده، واجتثوا ثقافته، وتركوا القارة بأكملها تتكلم لغتهما، وتعيش على تراثهما الثقافى، وانعكس سير الحياة الأدبية فيهما على أمريكا اللاتينية، وبخاصة أنها ظلت مستعمرة لهما حتى قريب من نهاية القرن الماضى، والنهضة الوحيدة الملحوظة فى بعض دول القارة عرفتها فى مطلع الأربعينيات، حين انتصرت الفاشية فى إسبانيا، واستولت على مقاليد الحكم، وفر آلاف العلماء والأدباء والمثقفين من الإسبان، نجاةً بحريتهم وأفكارهم من طغيان الفاشية وزيفها وأكاذيبها، فتلقفتهم دول أمريكا اللاتينية، جامعات وصحفا ومؤسسات، فقامت على أيديهم، حياة ثقافية مزدهرة وراقية حقا، وبرزت أسماء هامة فى دراسات الأدب المقارن، فقدّمت ليدا ملكييل،

العالمة الأرجنتينية، أبحاثا قيمة عن فن المقامة العربى وتأثيره فى أدب الصعاليك الإسبانى والأوربى، ودراسة رائعة عن رواية «القوّادة»، وما فيها من ملامح مشرقية، وهى من روائع الأدب الأسبانى فى القرن الخامس عشر الميلادى.

وثمة أساتذة أخرون من أصل إسبانى، يدرسون فى جامعات العالم الجديد، ويسهمون بقدر فى مجالات الأدب المقارن، وأدى نشاطهم إلى قيام كل من المكسيك وشيلى بإنشاء معاهد للأدب المقارن، وأنشأت الأرجنتين «مركز أبحاث الأدب المقارن»، ويعمل خلال مفهوم واسع لمصطلح الأدب المقارن، فيدخل فيه حتى الدراسات الموجزة عن بعض الكتاب والشعراء.

وإجمالاً يمكن القول إن إسبانيا والبرتغال، وامتدادهما اللغوى فيما وراء الإطلنطى، فى أول خطاهم نحو أدب مقارن منهجى، ومعترف به، ويحتل من الحياة العلمية والجامعية مكانا ملحوظا.

ويعيش اليونان مهد الفكر والأدب الأوربى حياة ثقافية متواضعة فى أيامنا هذه، مردَها فيما أرى أنها خضعت للاحتلال العثمانى فى عصر نشأة الأدب المقارن، وكافحت من أجل استقلالها طويلا، وعانت من التخلف الاقتصادى فى مرحلة ازدهاره، وهجرها أهلها، وتناثروا فى شتى بقاع العالم، يديرون الفنادق، وينشئون المطاعم والمقاهى والحانات، ومحلات البقالة، ويعملون فيها خدما إذا لم تواتهم فرصة الإنشاء والامتلاك. وحين أزهرت بلادهم اقتصاديا وعادوا إليها كانت أخلاق المهاجرين وسلوكهم قد استقرت فى أعماقهم، وأصبحت لهم عادة، فلم تعد الحياة الثقافية والأدبية بمفهومها الرفيع تعنيهم كثيرا، وعبثا يمكن أن نجد للأدب المقارن أثرا فى بلد لا يزال يخطو فى مجال الإبداع والتأريخ الأدبى خطاه الأولى، رغم أن اليونان يملك ثروة من العطاء، ومن التأثير فى الأدب العالمى كله، على امتداد كل القرون، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة مزدهرة لا تنتهى، وتسهم فى بناء مجد قومى معاصر، إلى جانب إنها تراث إنسانى ملك للعالم بأسره، شأنه فى ذلك شأن الحضارة المصرية القديمة تماما.

● الاتحاد السوفيتي:

محاولة أن نعرض هنا فى صفحات قليلة لتطور الأدب المقارن فى البلاد الاشتراكية، حيث تلعب السياسة دورا بالغ الأهمية، أمر صعب للغاية، ومع ذلك لا يمكن أن نمر بها عابرين. ونبدأ الحديث عنها بالاتحاد السوفيتى، فهو صاحب الثورة الاشتراكية العظمى، والتراث الأدبى الخالد فى مجال الإبداع.

جاء دور الاتحاد السوفيتى فى بناء الأدب المقارن متأخرا للغاية، رغم أنه يضم على امتداده الوسيع العديد من اللغات السلافية، ولها آدابها، واستخدام المنهج المقارن فى مثل هذه الحال أمر لا بد منه، من الوجهتين الأدبية واللغوية على السواء.

ولا يمكن أن ندرك هذا التخلّف بسهولة إلا إذا ألقينا نظرة موجزة وشافية على تطوّر الأدب الروسى نفسه، لأنه مجهول لدينا تماما، ولأن الإلمام به يفسر لنا غيبة الاتحاد السوفيتى فى هذا المجال، ومعه ندرك أيضا أن الأدب الروسى كان بمعزل عن أوربا تماما، حين كانت هذه تتحرك نحو عالمية تعلو على القوميات، وتستخدم المقارنة فى مناهج العلوم، وتمهد التربة لمقارنة أدبية، وتجهل الأدب الروسى فى الوقت نفسه.

* * *

لم يعرف الأدب الروسى طريقه إلى الغرب حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى، عندما تناهت إلى سمع أوربا وأمريكا، لأول مرة، أسماء ترجنيف، وتولستوى، ودستوفيسكى، وجوجول، وبدا الأمر كما لو كان غزوا، واتسم بطابع المفاجأة، وانضم إليهم فيما بعد تشيخوف، وجوركى، وبونين، وآخرون. وكان ظهور مثل هذا العدد من الكتاب بين ظلام الطغيان الروسى البارد أمرًا محيرًا للغاية.

كان الأدب الروسى آخر من وفد إلى جمهورية الفكر الأوربى، وبدا كما لو كان ظاهرة نشأت تلقائيا، مجهولة الوالدين والأسلاف.

وترجع أسطورة الميلاد المعجز للأدب الروسي، في المقام الأول، إلى الجهل بروسيا عامة، وبتاريخها الأدبي على نحو خاص، فالحق أن للكتّاب الروس، كما لغيرهم، جذورهم العميقة، وفي استطاعتنا أن نتتبع أصولهم الأدبية البعيدة، ومع ذلك يمكن القول إن التطور الثقافي الروسي في عصوره الأولى عملية منعزلة عن غيرها، فلم يكن يربط روسيا بالدول الغربية إبّان العصور الوسطى وعصر النهضة غير علاقات واهنة، كما أن بعض العوامل الداخلية حددت سير الحضارة الروسية حتى القرن الثامن عشر، وحالت بين الأدب الروسي وبين التطوّر في سهولة، على نحو ما حدث للآداب الأخرى في البلاد الأسعد حظا.

* * *

إبان حكم **بطرس الأكبر** (١٦٧٢ - ١٧٢٥) فقط حدث تغريب روسيا، وإخضاعها للتأثيرات الأوربية، على نحو اتسم بالمفاجأة، وقام هذا القيصر العنيف بتأسيس الإمبراطورية الروسية، وتشييد عاصمة جديدة لها هي سانت بطرسبرج[١١] على نهر نيفا، على مقربة من بحر البلطيق. وألقى بروسيا بعنف في التيار الرئيسي للحضارة الأوربية، واستطاع بفضل انتصاراته الحربية على الأتراك والسويديين أن يكسب لبلده مكانا بين الدول الغربية القائدة، وسار بخطى محمومة وقسوة بالغة في تحويل وطنه نحو الدنيا، وفي ذهنه هدف واضح محدد جدا: أن ينسلخ عن التقليد البيزنطي الذي يدين بالتزمت والعزلة، وأن يشجع التقدم الدنيوي في كافة مجالات الهيئات الحكومية والثقافة العامة، وتمكن من تحقيق أهدافه بطرق اتسمت بالبربرية في الجانب الأكبر منها، وسحق معارضة النبلاء والعسكريين سحقا دمويا، وعذّب وقتل كلًّ من اعترض طريقه، بما فيهم ابنه أليكس. وفي هذا يكمن ما اتسم به عهده من تكافؤ الضدين: الإصلاحات من ناحية، وعبء الآلام الأكبر الملقى على الشعب من ناحية أخرى.

بدأ بطرس عملية التغريب هذه باستعارة طرق التطبيق الفنية من البلاد الأوربية الأكثر تقدما، ولكنه في النهاية كان قد استحوذ أيضا على مجموعة جديدة

---

(١١) حملت اسم لينينجراد بعد انتصار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧.

من القيم الثقافية، فمع استيراد الساعات والشعر المستعار والمدفع استورد الباليه الألمانى، والشعر الفرنسى، والصور الإيطالية. وأدى هذا إلى تحرير العلوم، والآداب بغتة من سيطرة الكنيسة، وجعل المدارس علمانية، وبسّط الحروف الهجائية، وشجع التبادل الشخصى مع الغرب، واستقدم ربابنة البحر من هولندا، والمهندسين العسكريين من فرنسا، ورجال المدفعية من ألمانيا، وشجع ترجمة مؤلفات الفلاسفة والعلماء ورجال السياسة من الأوربيين، ومنع ترجمة المؤلفات اللاهوتية، وكان فهمه للأدب نفعيا خالصا، فهو يفضل الكتب التى يعدها ذات فائدة، وطلب من الكتاب أن يساعدوه فى مساعيه، وقام بنفسه بتأسيس أول جريد روسية وتولى الإشراف على طبعها، ورئاسة تحريرها، كما كان أول كتّابها.

نجح بطرس فى تغريب الطبقات العليا، وأرغم طبقة «البويرز»[١٢] القدامى على إزالة لحاهم، وارتداء سترات ألمانية، وألزم شباب النبلاء بدراسة اللغات الأجنبية، وانتهاج آداب السلوك الفرنسية، ولكن عملية التغريب المضطردة بين ملاك الأراضى والفئة الجديدة القليلة الحاكمة لم تترك أدنى تأثير فى جماهير الشعب عامة؛ وازدادت الهوة بينهم وبين سادتهم اتساعا، وعظمت العزلة بين المجتمع المثقف وبين الفلاحين وعامة الشعب.

وبينما كانت جماهير الشعب التى أذلها الرق والعوز والاستغلال الاقتصادى تعيش فى جهل وتخلف شامل، متعلقة بتقاليد الدين والأساطير والفنون الشعبية القومية، كانت الطبقات العليا تتكلم وتكتب وتلبس وتأكل وتفكر وتتعبد بطريقة غريبة عن الشعب، وأصبحت الحياة الثقافية تجرى فى تيارين مختلفين، يلتقيان أحيانا، ولكنهما لم يمتزجا إلا بعد ثورة عام ١٩١٧.

* * *

كانت السرعة التى لحق بها الأدب الروسى بالغرب فى النصف الأول من القرن الثامن عشر أمرا رائعا حقا، وفى عهد القيصرة كاترين (١٧٦٢ - ١٧٩٦) ازداد التقدم الثقافى الروسى سرعة وحجما، وقدمت الطبقة العليا العديدة نسبيا، والتى

---

(١٢) طبقة البويرز تطلق فى روسيا على الفلاحين.

درست فى المؤسسات التعليمية الجديدة، ومن بينها جامعة موسكو وكانت قد بُنيتْ حديثا، دائرة من القراء ومحبى الفنون الجميلة ظلت تتزايد دوْما. وفى بداية القرن لم يكن فى روسيا غير ثمانى مجلات دورية، أصبح عددها فى نهايته يربو على المئة.

وأصدرت المطابع، وكان عددها يتزايد باطراد، آلافا من الكتب، وبينما كانت الإمبراطورة تثبت أهميتها فى أوربا بواسطة سلسلة من الانتصارات العسكرية والسياسية، كان الأدب يزداد خصوبة وتنوّعا، وكانت كاترين نفسها مؤلفة، وكتبت عددا من المسرحيات والقصص، وأسهمت كاتبةً فى الصحف الهجائية، وطلبت من وزرائها ورجال حاشيتها أن يهتموا بالشعر، وكان معظم كتاب القرن الثامن عشر فى روسيا يتولون مناصب حكومية هامة، وكانت القيصرة تعتبر أعمالهم الأدبية الفذة بمثابة خدمة للدولة، ومنحت المبرزين منهم النياشين، وأمدتهم بالعون المادى. وقامت الحكومة نفسها باستيراد الكتب الفرنسية، وتنظيم العروض المسرحية، وتأسيس دور النشر، كما راسلت كاترين وبعض خاصتها كبار الكتاب الفرنسيين، أمثال: فولتير وديديرو وواضعى الموسوعات الفرنسية.

وأيّدت الدولة تحويل الأدب إلى أدب دنيوى، وبذلك أصبح الأسلوب الجديد واللغة الجديدة وسيلة المجتمع المتعلم، واعترفت القيصرة والبلاط بهذا، وتمت بنجاح ممارسة المدارس الأدبية، وكل الأشكال الأدبية الجارية فى الغرب، من القصيدة الجادة والمأساة إلى القصص الخيالية وكتب الرحلات، واكتسبت جميعها صبغة روسية. لقد حافظ الروس فى عملية التكيّف والتقليد هذه على خصائصهم القومية، ولم يفقدوا طابعهم المتميز أبدا.

وحين اندلعت الثورة الفرنسية أثارت الرعب فى القيصرة، ومن خلفها الأشراف، واتخذت اجراءات وقائية صارمة ضد آراء الغرب الخبيثة، التىّ تهدد الحكم المطلق، والنبلاء، وظهر الانشقاق بين الفئة الحاكمة والمجتمع المتعلم، والحكومة التى تولّت فيما سبق ترجمة روسو وديديرو أخذت تنظر بعين الشك إلى قرائهم، وإلى كل أصدقاء «الاستنارة الفرنسية»، وألغت حرية الصحافة، وقبضت على الأحرار من رجال التربية، وفرضت الرقابة على مؤلفات الكتاب الروسيين المتحررين، وعندما هاجم ألكسندر رادشيف (١٧٤٤ - ١٨٠٢) فى كتابه «رحلة

من سانت بطرسبورج إلى موسكو» الذى صدر عام ١٧٩٠ الاسترقاق، وكشف عن المعاملة العديمة الإنسانية التى يلقاها الفلاحون، وفساد الشرطة وصغار الموظفين، قُبِضَ عليه، وصدر عليه الحكم بالإعدام ثم خُفِّف إلى النفى إلى سيبيريا، وبينما الحكام يحاولون تأخير عقارب الساعة ويؤيدون الحكم الاستبدادى المتزمت، استمر المجتمع الذى تنبه فى طريقه..

* * *

فى بداية القرن التاسع عشر تراجعت التقاليد السامية للقصائد الجادة، والمسرحيات المأسوية الكلاسية وحل مكانها فى النهاية قصص حزينة، وقصائد غنائية تعبر عن الأسى، وتعليقات جانبية باكية عن الحب غير المتبادل وفيها تُرجِمتْ قصص والترسكوت، وأشعار بايرون وجوته وشيللر وصغار الرومانسيين الألمان، واستلهم إيفان كريلوف (١٧٦٩ - ١٨٤٤) فى كتابه «الخرافات» عيسوب الإغريقى، ولافونتين الفرنسى وآخرين،وجاءت فكاهاته بسيطة لا يشوبها شيء من التكلف، ونكاته مرة وإن لم تكن مبتذلة، وترجع أهميته فى المقام الأول إلى أنه كان يكتب للعامة الذين يعيشون فى الأحياء الفقيرة، فى وقت كان الأدب يكتب لقاعات استقبال الأشراف، ولاقى كتابه رواجا منقطع النظير، وبيع منه فى الأعوام القليلة التى سبقت عام ١٨١٢ خمسة وسبعين ألف نسخة، وهو رقم لم يبلغه مؤلف روسى قبله.

وفى الربع الأول من هذا القرن دارت معركة بين دعاة التمسك بالقديم ودعاة التجديد، وكانت أكثر من مجرد خلاف حول الأسلوب، إذ تواجهت العقليات والآراء السياسية لجيلين مختلفين وبدا أن النكسة التى حدثت فى السنين الأخيرة لحكم كاترين، وازدادت فى عهد ابنها بولس الأول، والذى اغتيل عام ١٨٠١، قد فقدت تأثيرها عندما ارتقى الإسكندر الأول العرش، ولكن مهادنة الحاكم لم تستمر طويلا، إذ نبذ القيصر أحلامه الإنسانية بعد بداية مبشرة، ثم جاء غزو نابليون لروسيا عام ١٨١٢، وحرب التحرير القومية التى صحبها تفجّر الوطنية الشعبية، وكانت عاملا هاما فى هزيمة الفرنسيين، وكفلت نجاح القوات الروسية فى حملتها الحربية على أوربا.

وعندما حل عام ١٨١٥ بعد معركة واترلو الشهيرة ومؤتمر فيينا، كانت روسيا قد ملكت زمام الأمر فى عالم ما بعد نابليون. إلا أن صراعا داخليا مروّعا كان يستنزف قواها فى الداخل، وكذلك أدت يقظة الوعى القومى بسبب الحرب، والتوسع فى التعليم، وزيادة ترابط الإمبراطورية عالميا، ونمو الثروة القومية،إلى تنبيه الطبقات المتعلمة من جديد، وكلما زاد عددهم ازدادت حاجاتهم الثقافية، وازدهر الأدب والموسيقا والفنون. وفى الوقت نفسه خيب واقع الاستبداد البشع والاسترقاق المقيت، والظلم الاجتماعى الصارخ، مطامح النبلاء التقدميين، وعلى الرغم من انتشار الآراء التحررية بين المستنيرين منهم، فقد أصبحت الحكومة أكثر عنادا وتزمتا عن ذى قبل، يساندها فى ذلك مؤيدو تركيز السلطة وطبقة قوية من الأشراف. ولكن شباب النبلاء الذين خدموا فى الجيش، وذهبوا إلى ألمانيا والنمسا وفرنسا أثناء حملة ١٨١٢ - ١٨١٥ عادوا إلى وطنهم بروح الرومانسية السياسية والأدبية ومزاجها، وانتقدوا تخلّف وطنهم انتقادا شديدا، وتحدّثوا عن الحاجة إلى الإصلاح، ووجدت خلافاتهم مع رؤسائهم، وثورة القول فى بلد الصمت الإجبارى، متنفسا لها فى مسرحية «حماقةٌ أن تكون حكيما» **لألكسندر جريبو ييدوف** (١٧٩٥ - ١٨٢٩)، وهى ملهاة شعرية، ورغم أن مؤلفها كان يعتبر نفسه رومانسيا إلا أنها كانت واقعية إلى حد يثير الدهشة، فقد التقط معظم شخصياتها من الحياة، وتعرض للأحداث الجارية، وتورد حقائق الحياة الروسية المعاصرة، ومُنع عرض المسرحية ومع ذلك ظلت تُقرأ بشراهة فى نسخ خطية.

وقد وجد النبلاء الشبان فى حياة بطل المسرحية شبها بحياتهم، فأخذوا يكوّنون الجمعيات السرية للإطاحة بالحكومة ولكنهم فشلوا فى تغيير مجرى التاريخ الروسى، وفى يوم تتويج القيصر الجديد **نقولا الأول**، قاموا بتمرد عسكرى، ولكن الحكومة سحقته دمويا، وشنقت خمسة من زعماء الثورة، وسجنت مئات آخرين وأرسلت بهم إلى سيبيريا، واستحال الضحايا إلى شهداء لقضية الحرية.

وكانت هذه الأحداث كلها شاهدا حيا على أن روسيا بلغت أشدها، ومرّت طبقتها العليا بعملية تغريب سريعة، أدت بدورها إلى تفجير طاقات الخلق والإبداع الكامنة، وكان الشخص الذى عبّر عن هذه التغييرات هو إسكندر بوشكين.

* * *

كثيرا ما تردد كتب النصوص الروسية القول بأن كل تيارات القرن الثامن عشر تؤدى إلى بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧)، وأن كل أنهار القرن التاسع عشر تصدر عنه، وهو ظاهـرة ثقافيـة وشاعـر لا مثيل لهما فى الأدب الروسى، وربما فى الأدب العالمى، وليس هناك ميدان من ميادين الكتابة لم يـترك فيه نمـاذج فذة، فقـد قال الشعر، وكتب مسرحيات وروايات شعرية، وقصصا تاريخية، وقصصا قصيرة، ومقالات نقدية، وخرافات، ولمحات سياسية، وأغانى حب. ومن الصعب على الذين لا يعرفون الروسية أن يكوّنوا فكرة كافية عن عبقريته الشعرية، ولا تستطيع أية ترجمة أن تعطى هذا الامتزاج الغريب للصوت والتوافق النغمى، والصورة الخيالية، ولا يمكن أن ينهض بترجمته إلى لغة أخرى إلا شاعر عظيم فى مثل قامة بوشكين.

وقد وقع بوشكين لسنوات قليلة تحت تأثير بايرون، وتعلّم الإنجليزية ليتمكن من قراءة شاعره الأثير فى لغته الأصلية، ولم يتشرب الثقافة الأوربية فى عصره كما تشربها إلا القليل، وعرف كبار الكتاب جيدا، وتعمّق فى قراءتهم، من دانتى الإيطالى إلى ثرفانتيس الإسبانى، ومن شكسبير إلى ملتون، ومن جوته الألمانى إلى فولتير الفرنسى، وألمّ بالأدب الأوربى المعاصر تماما، ومع ذلك كان يحس بروسيا فى مجموعها، وكان مطمئنا على مستقبلها، ورغم أنه تمثّل التراث الغربى ازدادت خصوبته بإنجازاته الخاصة، ومعه أدرك الأدب الروسى خواصه وأصالته، ولقد ربط بطرس الأكبر روسيا بأوربا ماديا، وحقق بوشكين هذا روحيا وفنيا، وهو أول شاعر قومى روسى، حقق جاذبية عالمية، وشهرة دولية منقطعة النظير.

* * *

وفى هذه الفترة، أى النصف الأول من القرن التاسع عشر، نما الفكر النظرى، واشتد اهتمام المفكرين الروس بالفلسفة والتاريخ والعلوم السياسية والنقد الأدبى، وسرعان ما توارت شهرة بايرون أو والترسكوت ليحل مكانها سحر هردر، وشليجيل، وفيشت وهيجل وآراء شللر فى فلسفـة الجمال، وأقبـل المثقفون الـروس على قراءة الفلسفة الألمانية الرومانسية بشراهة وصارت موضع المناقشة فى عشرات الحلقات والمجموعات التى انتشرت فى أعداد كبيرة، وفيها أبدى الشباب اهتماما بالغا ببحوث ما وراء الطبيعة، وأنفقوا ساعات لا حصر لها فى مناقشات عويصة،

ولم يكونوا يدرسون الفلسفة فحسب وإنما عاشوها، وتأمّلوا منفعلين، وتطلّبوا نتائج عملية من المعرفة النظرية، وبحثوا فى أية نظرية عن منهج للحياة، ونظروا إلى الفلاسفة على أنهم مدرِّسون، واستخرجوا مضامين علمية من مقدماتهم الفلسفية، وترك هذا الاتجاه النفسى تأثيرا قويا فى تاريخ الحياة الفكرية الروسية بأكمله، وأدى إلى نتائج جدية وأخرى مضحكة، فعندما انتشرت اتجاهات مذهب «وحدة الوجود» بين المفكرين، لم يكن الفتيان والفتيات يخرجون إلى أية نزهة فى الريف إلا رأوا فيه «كشفا عن الاتحاد مع الطبيعة»، وتصيّد بعض الكسالى جملة من تفكير هيجل، وأعطوها تفسيرا قدريا مزريا، وفهموا منها أنّ على الروس أن يحنوا رؤوسهم للاستبداد والعبودية، لأنها تقول: «كل شيء موجود هناك سبب لوجوده».

ولا تكاد روسيا تتجاوز النصف الأول من القرن حتى تصطدم بمشكلة الرق العنيفة، وبضغط من الرأى العام حرّر القيصر فى عام ١٨٦١ ملايين الفلاحين، ومنحوا قطعا من الأرض مع الاحتفاظ بنظام المزارع الجماعية، وكان عليهم أن يدفعوا تعويضا لملاك الأرض بالتقسيط ثمنا لحريتهم، وفى عام ١٩٠٣ بلغ جملة ما دفعه الفلاحون الروس منها، إلى جانب الضرائب العامة والفوائد المستحقة، ما يربو على ألف مليون ذهبا،وأطلق تحرير العبيد قوى اقتصادية جديدة، واستلزم إعادة بناء الدولة بأكمله من جديد، فأنشئ نظام الحكم المحلى، وتقرر التجنيد الإجبارى، مع استثناءات قليلة للطبقات ذات الامتيازات، وتقررت علنية جلسات القضاء، واحتفظ بالعقاب البدنى للفلاحين والمنفيين إلى سيبيريا، ورفع عن بقية المواطنين، وخفّتْ الرقابة على الصحف والمجلات والكتب، وزاد عدد الجامعات، وكثر طلابها، واتسعت الحرية الممنوحة لها، وظهرت الطبقة الوسطى، وحل المفكرون محل نبلاء العشرينيات والعسكريين الرومانسيين، وملاك الأراضى المثاليين، وتولى أبناء الطبقات الاجتماعية الدنيا، متوسطة وفقيرة، مراكز هامة فى مجالات الفنون والآداب والعلوم، ولهم جميعا اتجاهات فكرية جديدة، وساند هذا الخليط من الطبقات «الطبيعية» فى الأدب، وروّجوا للواقعية فى الرسم والسينما.

واكتمل هذا التحول فى بداية السبعينيات، وبينها المجتمع المتعلم، وبخاصة

الشباب، يغلى بتأثير محاولات الإثارة التى تقوم بها العناصر المتطرفة، حل التأثير الاشتراكى محلها، وأدرك المفكرون الواقعيون بسرعة أن العبد المحرَّر أبعد ما يكون عن السعادة، وأن عامة الشعب تعانى أهوالا من العسف الإدارى، والتبعية الاقتصادية، وأن الجهل والتعاسة تسود القرى ومدن الأقاليم، على الرغم من المظاهر الرائعة فى العاصمة والمدن الكبرى، وأن روسيا لا تزال دولة إقطاعية نصف بربرية، وأن الطريق الوحيد للخلاص هو الإطاحة بالحكم المطلق، وإرساء قواعد مجتمع جماعى على أنقاضه.

وصحب هذه الرؤية الثورية الاشتراكية أسطورة «الشعبية»، وتتخذ من فكرة الشعب الروسى مثالا، ورآه شباب المفكرين نموذجا، ولم يروه ضحية الظلم والبؤس فقط، وإنما نمطا للشفقة الفطرية والفضيلة، وأنه يميل فى قرارة نفسه وعاداته إلى التجمع، وأكد هؤلاء «الشعبيون» أن الشعب يروم تحقيق الاشتراكية، ويأملون إيقاظ الفلاحين بالدعاية لمبادئهم. ويدفعهم إلى النضال إيمانهم بأن على كل إنسان متعلم التزامات تجاه جماهير الشعب، التى يسّرت بكفاحها كل ما حققه الفكر والفن، وأن معبد الثقافة، ارتفع فى الواقع على أسس أرساها العمل اليدوى، وقد قاست الملايين وماتت لكى تهيئ الفراغ للطبقات العليا حتى تهتم بزهور المدينة الجميلة، ومن الضرورى تسديد دين الشعب بإقامة نظام اجتماعى يهيىء الثقافة والرفاهية للجميع بدلاً من قلة محظوظة، والاشتراكية تقدم هذا النظام. والحق أن هؤلاء الذين عجلوا بقدومها حققوا خدمة عظيمة لروسيا وللإنسانية جمعاء.

* * *

وقرب نهاية القرن ظهرت ثلاثة اتجاهات رئيسية فى المجتمع الروسى: استمرت الإمبراطورية فى نموها الاقتصادى، صناعة وسكانا وعمالا، وزادت الطبقات الرأسمالية والمتوسطة ثراء وأهمية، وأحدث هجوم القوى الجديدة تصدّعات عديدة فى الإطار الاجتماعى القديم، بينما أوشكت الزوابع والانقلابات على الانفجار، ورغم أعمال المصادرة والاضطهاد انتشرت الخصائص الاشتراكية المختلفة على نطاق واسع، وقام آلاف الأعضاء المجهولين بالدعوة لها عبر المنظمات السرية، وفقد «الشعبيون» مكانتهم، ولم تلبث أن تلاشت وحلت مكانها «شعبية نقدية» جديدة

منقحة، اعترضت على آراء ماركس فى الجدلية المادية، والتفسير الاقتصادى للعمليات الاجتماعية والسياسية، وأبرزت دور الفرد والعوامل الأخلاقية فى التاريخ، وصاغت نظرية «الطريقة الروسية الخاصة فى التطور» والطابع الخاص لثورتها الحتمية، وأصبحت هذه المبادئ الأساس الفكرى للحزب الاجتماعى الثورى، الذى أنشئ فى مطلع القرن العشرين كتحالف سرى قوىّ للقوى الشعبية، وواصلت الأعمال الإرهابية التى كان يقوم بها أسلافها، وألهبت خيال الشعب بمحاولاتها المشهورة لاغتيال رجالات القيصر وكبار الملاك، وخطّت صفحة زاهية الألوان فى تاريخ الحركة الثورية الروسية، مليئة بالدم، والبطولة، والاستشهاد، والخيانة!.

وفى التسعينيات ظهر الماركسيون، ونافسوا الشعبيين فى نجاح، وسخروا من فلسفتهم المثالية وأعلنوا أن الثورة فى روسيا لا يمكن أن تنتصر إلا حركة عمالية، واجتاحوا الطبقات المستنيرة وشباب الجامعات، حيث تسود مبادئ «الشعبية» وكسبوا أتباعًا بين العمالّ الصناعيين والجماعات المهنية، والعمال ذوى الدخل الكبير، ورغم أن جماعة قوية بينهم، تتكون فى غالبيتها من الأساتذة، والعلماء الشبان، كانت تحلم «بماركسية قانونية»، إلا أن الغالبية كانت تؤمن بضرورة الكفاح السياسى ضد الحكم المطلق، وغطوا روسيا بشبكة من الجماعات السرية، ومنها جاء معظم القادة الشيوعيين فيما بعد بما فيهم لينين. وظهرت جماعات أخرى معارضة أقل تطرّفا، وكان عددهم وقوتهم فى ازدياد أيضا. وفى النهاية بدأت حركة ثقافية كبيرة، مارست تأثيرا هائلا على الأجيال التالية، وأوجدت اتجاهات جديدة فى الفن والأدب والمسرح والتعليم واستمرت فى عصر الثورة الكبرى.

وليس ثمة شك فى أن الإنتاج الفنى، والتطلع الفكرى والجو العام للتوقع والإثارة، كان بالغ العنف، ويطلق عادة على الفترة التى تقع بين ١٨٩٤ و١٩١٧ اسم «العصر الفضى»، وكان ظاهرة محيّرة ومازال الروس يتجادلون: هل كانت نهضة الفنون والآداب هذه تتفق مع الاتجاه التقدمى بأكمله فى الحياة الروسية، وتعكس الإحياء الأوربى للرومانسية، أم كانت مجرد ازدهار عظيم وأخير لطبقة تتحلل، فى مجتمع يوشك على النهاية، ومحكوم عليه بالزوال الأبدى.

ورغم أن بعض الشخصيات العظيمة، مثل تولستوى، كانت لا تزال على قيد الحياة فى التسعينيات، إلا أن الاتجاه الواقعى فى الأدب بدأ يتدهور، والكثرة من أتباعه كانت تكتب قصصا مليئة بالتفاصيل الكئيبة عن رجل الشارع العادى، وقلة فحسب هى التى حافظت على مستواها العالى فى الإبداع، ورافق رد الفعل ضد الواقعية وأدب المضمون الاجتماعى ثورة الشباب الذين رفضوا مبادئ النقد الأدبى السائدة فى المجلات الشهرية، والصحف اليومية القائدة، وأكدّ الشعراء منهم حقهم فى التعبير عن الذات، ودافعوا عن الخيال الفرد، و «الفن الخالص»، واستلهموا الشاعر الفرنسى بودلير، وهاجموا النقد التقليدى، وأصروا على تهذيب المشاعر، ودعوا إلى الخيال الخلاق، وإلى التجديد فى الشكل، وعرفوا **بالعصريين**، وسرعان ما اكتسبوا أتباعًا كثيرين، ولا نكاد نبلغ نهاية القرن حتى نجد أنّ معظم الشبان إما ينتمون إليهم، أو يتعاطفون معهم.

وكان كتّاب وشعراء أواخر التسعينيات **جماليين** قبل كل شىء، وأكدّوا ألوهية الفن، واعتبروا الفنان كاهنا، ليست عليه التزامات سوى قرابينه التى يقدمها لربّة الشعر، وهاجموا الطبقة المستنيرة لافتقارها إلى الإحساس بالجمال، وزهدها فيه، واهتمامها المفرط بالقضايا الاجتماعية والسياسية، وبدا أن ثورتهم تأخذ شكلا مناهضا للمبادئ الجوهرية لحركة التحرر الروسى التقليدية. وفى هذا الخضم فقدت الرمزية الفرنسية، وقواعد الجمال الأوربى التى تسربت إلى التربة الروسية خصائصها، ولم تعد تمثل اتجاها فنّيا خالصا، وإنما اهتمت بالمضمون والأفكار والاتجاهات العامة.

* * *

تلك هى الخطوط الرئيسية للأدب الروسى فى العصر الحديث، ونتبين معها أن أمرين هامين كانا يحركان الأدباء والفنانين وكل المثقفين، أحدهما يتصل بالشكل، ويتمثل فى الحرص على تجديد القوالب الأدبية، واللحاق بأوربا فى هذا المجال، وعنها أخذوا العديد من المذاهب الأدبية والنقدية، ولكنهم أعطوها محتوى روسيًا خالصا. والثانى يرتبط بالمضمون، وهو توظيف الأدب والفن ليقوما بدورهما فى تحرير الإنسان الروسى من قيود الرق الذى يرسف فى أغلاله، والفقر الذى يطوق

حياته، والحكم المطلق الذى يحول دون أى إصلاح. وأما تطوير تأريخ الأدب، وتحديث مناهجه، وإعادة تصنيفه، فشيء يأتى فى مرحلة تالية، ومن هنا فإن الحديث عن الأدب المقارن كعلم لا نقع له على أثر، ولم يشارك المفكرون الروس فى الصراع الدائر حوله، ولديهم من مشاكلهم المحلية ما يغنيهم عن المزيد.

ومع ذلك، وهو أمر بدهى، لا نعدم بينهم من أسهم فى مجال التطبيق، دون أن يقع فى خاطره أن ما يقوم به يقع فى دائرة علم جديد اسمه الأدب المقارن. فقد حاول **ألكسندر فيسيلوفسكى** (١٨٣٨ - ١٩٠٦)، وكان يشغل كرسى الأدب فى جامعة بطرسبرج، منذ عام ١٨٧٠، أن يعرض فى كتابه «فن الشعر: دراسة مقارنة» لتطور الآداب كلها، ولكنه وجدها تتضمن عددا من الظواهر تختلف بحسب القوانين الداخلية التى تخضع لها هذه الآداب، وبحسب الظروف التى نشأت فيها، ويستحيل عليه توحيدها زمنا أو نوعا، وفيه قارن بين الشعر الجرمانى القديم وبين الشعر عند قدماء الأغريق والهنود، وقارن بين إلياذة هومير وملحمة كليفال الفنلندية[١٣] وملحمة بيوولف الدانمركية، وهى ذات أصل أنجلوساكسونى، وأغانى الأحباش، ولكى يحقق خطته الطموح درس الملامح الأكثر تمثيلا لنمو الإنسانية الاجتماعى، ثم درس المظاهر والأشكال الشعرية الأقوى تصويرا لها.

* * *

ثم جاءت ثورة مارس الاشتراكية العظمى عام ١٩١٧، وأطاح انتصارها بالقيصرية وألف عام من التاريخ الروسى، وأدى استيلاؤها على السلطة إلى إقامة نظام جديد، وبناء دولة كبرى تحمل اسم «اتحاد الجمهوريات السوفيتية»، لأن روسيا مجرد ولاية فيه، وكان قيامه بداية انتصار التجربة الاشتراكية عمليا، وأدى هذا الحدث الخطير إلى نتائج عالمية بالغة الأهمية والخطورة، اقتصاديا واجتماعيا، وسياسيا.

---

(١٣) ملحمة فنلندية قديمة تضم ثلاثة وعشرين ألف بيت من الشعر، وقد التقطها الطبيب الفنلندى لوتروت (١٨٠٢ - ١٨٨٤) من روايات شفوية يتداولها الريفيون الفنلنديون من القبائل التى تعيش على الحدود الروسية بخاصة، ونشرها لأول مرة عام ١٨٣٥، وترجمت إلى عدد من اللغات الأوربية، وإلى الفرنسية وحدها خمس مرات.

فى البدء كان تأثير الثورة فى مجال الثقافة سلبيا، لأن سنوات الحرب الأهلية، والصراع مع القوى الرجعية، وحدوث المجاعات، والتغيير الهائل فى بناء الدولة، أدّى إلى انكماش النشاط الأدبى، وتوقفت الاهتمامات الثقافية، وجمدت الحياة الفنية فجأة، واختفت المجلات الشهرية والأسبوعية، وأُغلقت دور النشر، وانخفضت تجارة الكتب فلم تتجاوز ألفى كتاب عام ١٩٢٠، معظمها كتابات سياسية، وأصبحت الصحف حزبية، وبدا أن كل شىء يوشك أن يختفى.

ولكن الثورة لم تستسلم، فأعادت النشاط الأدبى وسط الدمار والموت، وبدأت النهضة بالشعر، وأخذ الشعراء يلقون قصائدهم فى المقاهى والمطاعم والاجتماعات العامة، وينشرون دواوينهم، وكرّس الجانب الأكبر منهم مواهبهم لخدمة الثورة، وبشّروا بنظرية «الفن الاجتماعى النافع». وحين استقرت الثورة، وأمنت جانب الانقضاض عليها، تساهلت مع الكتاب غير الشيوعيين، وشهدت العشرينيات نشاطا ثقافيا محموما، وعادت المجلات الشهرية إلى الصدور، وبدأت دور النشر تمارس نشاطها، ودارت المناقشات والحوار فى كل مكان، واستؤنف النقد فى ضوء **المذهب الشكلى** بعنف شديد، وتزايد عدد الكتب المنشورة فى اضطراد وبدأت حركة نشر التعليم على أوسع نطاق.

وفى هذا العقد ظهرت أهم المؤلفات فى الأدب السوفيتى وأحسنها، رغم تشدّد الرقابة وضغط الحزب الشيوعى، وظهر جيل جديد من الروائيين والشعراء على المسرح الأدبى، وتألفت جماعة **إخوان سرابيون**، تؤكد على حرية التعبير الفنى، وترفض الامتثال للتوجيهات السياسية، وتهتم بالنثر المنمق، والتكوين الشكلى المعقد، والفكرة المتشابكة، ويكتبون عن الثورة والحياة المعاصرة، وبرز **الواقعيون الجدد**، وأصبح كافة الكتاب الذين قاموا بمحاولاتهم الأولى الناجحة قبل الثورة ذوى تأثير كبير فى العهد الاشتراكى، وكان يطلق عليهم اسم رفاق الطريق.

وفى نهاية العشرينيات بدأت الدولة تطبق سياسة اقتصادية جديدة، عمادها المزارع الجماعية والتصنيع، وتسلك سياسة حزبية أكثر صرامة، وشجع هذا أنصار **الواقعية الاشتراكية**، على الظهور، وكان هؤلاء يريدون من الأدب أن يكون شيوعيا خالصا، وأداة لمساعدة الدولة، ومارست هذه الجماعة ضغطا شديدا لتجعل

الأدب السوفيتى كله مرتبطا بالأحوال الاجتماعية والاقتصادية المتغيرة، ويرون فى الروايات والقصص التى تتحدث عن المزارع الجماعية الجوهر الحقيقى للأدب الشيوعى الجديد، على أن تتبع خط الحزب بطبيعة الحال.

وفى عام ١٩٣٢ قرر الحزب تنظيم النشاط الأدبى، فحل **جمعية أدباء الطبقات الكادحة**، وحل مكانها **اتحاد الكتاب السوفييت**، وكان يجمع بين الشيوعيين ورفاق الطريق، وباركت الدولة الواقعية الاشتراكية رسميا، وعرّفتها بأنها: «تصوير صادق محسوس تاريخى للواقع فى تقدمه الثورى»، وأن غايتها: «تعريف الجماهير فكريا بروح الاشتراكية». وكان معنى هذا أن يبدع الكاتب طبقا لشكل معين، وأن يعبّر فى مؤلفاته عن الفكرة الاشتراكية، أو يتعاطف معها على الأقل، ومن ثم توقفت تجربة العشرينيات، وانتهى **أتباع المذهب الشكلى** تماما، وأصبح الاسم نفسه يدل على التحقير، وأثمرت هذه السياسة بتبسيطها الحتمى نتاجا من الروايات والقصائد تدور حول التصنيع، ذات تشابه ممل، وتتحدث دائما عن البطل الشيوعى الفاضل، غير أن بعضها تمتع بشعبية هائلة بين القراء، فقد جاء لقطات صحفية، أو كتابات أدبية توثيقية، ذات أهمية محلية، أتاحت للملايين السوفييت متعة التعرف على أنفسهم، وفى مقدمتها روايات **إيليا إهرنبورج** عن الشباب والتصنيع.

ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وهجوم ألمانيا النازية على الاتحاد السوفيتى، وتعرّض هذا لمحنة لا مثيل لها، فقد احتل الأعداء ثلث روسيا الأوربية، وهو جزء يبلغ سكانه ستين مليونا، واستخدموا أحدث وسائل التدمير فتكا وأشدها هولا، فى تحطيم المصانع، وتخريب المدن، وهدم الجسور، والإتيان على كل نافع، وظهرت روح المقاومة السوفيتية عالية، وتأجج الشعور الوطنى، وخفّت الرقابة على الأدب، وكان يدور فى معظمه حول المعارك، وحرب العصابات، والمقاومة، والحرمان، والفظائع، وفيما بعد حول انتصارات الجيش السوفيتى وكان أسلوب الكتابة أكثر استقلالا عما كان عليه من قبل.

لكن انتصار الحلفاء، الاتحاد السوفيتى وإنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة، على المحور وحلفائه، ألمانيا وإيطاليا واليابان، لم ينه الحرب، وإنما اندلعت من جديد بين الحلفاء أنفسهم، بأسلوب مختلف، وقادها الاستعمارى العجوز **ونستون تشرشل**

رئيس وزراء إنجلترا، ثم خلفه فيها، وعلى نحو أشد عنادا وشراسة، جون فوستر دلاس وزير خارجية الولايات المتحدة، ودخلت التاريخ تحت اسم الحرب الباردة، واستهدفت الاتحاد السوفيتى وحلفاءه، رغم أنه قام بالعبء الأكبر فى هزيمة النازية، وقدّم أغلى التضحيات وخرج منها منهكا، وكانت ترمى إلى عزله وإرعابه،والإتيان على نظامه السياسى والاجتماعى، وكانت الولايات المتحدة قد سبقت وامتلكت القنبلة الذرية، وسيلة الدمار الشيطانية، وجرّبتها فعلا فى هيروشيما ونجازاكى، ومعها استسلمت اليابان فورا، فارتد الاتحاد السوفيتى إلى داخله، وأقام حول حياته أسوارا عالية، يبنى ما تهدّم، ويدرك ما فاته فى مجال العلم.

وهكذا شدّدت الهيئة المركزية للحزب الشيوعى الرقابة من جديد، وعهدت بتنفيذ هذه السياسة الجديدة إلى أمينها أندريه زدانوف (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) الذى أعلن أن الأدب السوفيتى ليست له، ولا يمكن أن تكون، أية اهتمامات غير اهتمامات الشعب والدولة، وتعليم الشباب وفقا للمبادئ الشيوعية، وعلى الأدب أن يصبح حزبيا، وأن يكون تصوير الإنسان السوفيتى فى قوته الكاملة أحد واجباته. وكان هذا يعنى تحذير الكتاب السوفييت من سحر الغرب، وأخطار المضمون، ونوايا القوى التى تتربص بالاشتراكية. وأدت هذه السياسة إلى موجة من التطهير، وإبعاد عدد من الكتاب عن المسرح، وإخضاع الهيئات الأدبية، وتمخضت عن أدب متشابه بالغ الكآبة، وظل الأمر على هذا النحو حتى وفاة ستالين عام ١٩٥٣، وأنتجت هذه السنوات أسوأ محصول فى تاريخ الأدب السوفيتى.

وبعد وفاة ستالين بدأ الدفء يشيع، وحققت الدولة إنجازات ضخمة فى مجال العلم، ولم تعد مستضعفة مرعوبة، فأعادت النظر فى سياستها الثقافية، واعترف النقاد الشيوعيون أنفسهم بأن «طلاء الواقع»، وروح الثناء الذليلة على النظام وزعمائه، وتجنب القضايا الحقيقية، خلق أزمة أخلاقية وفنية، وأظهرت المناقشات التى دارت بين عامى ١٩٥٤ و١٩٥٧ عن الواقعية الاشتراكية تعاسة النهاية التى دفع الإداريون الأدب إليها، وظهرت بعض الاتجاهات الجديدة، وعادت أسماء كبار الشعراء الذين صمتوا تحتل مكانها من الصحف والمجلات الأدبية، وحلت حرية التنافس فى قضايا الأسلوب، والتجربة، والنظرية الجمالية، محل سيطرة الواقعية

الاشتراكية، وبدأ الأدب السوفيتى العظيم يسلك طريقه صعدا، ليحتل مكانته العالمية الجدير بها.

* * *

كانت المقدمة التى سبقت ضرورية لكى نعرف دور الأدب المقارن ومكانته فى الاتحاد السوفيتى، وقد تطوّرت فيه أشياء كثيرة: تخلّص من المشكلات الداخلية المتصلة بالرق والفقر والتخلف، وجعل من التعليم واجبا، ومن الثقافة بكل ألوانها شيئا رخيصا، ومتاحة لكافة الناس، ولكن الأدب المقارن اصطدم علميا منذ البدء بالشيوعية، فهذه دعوة عالمية، تفسّر الأشياء كلها منهجيا فى ضوء حركة التاريخ الاقتصادية، ولا ترضى بغيرها بديلا. وفيما بعد الحرب العالمية الثانية طرأ على الموقف عامل جديد، فقد رأى الاتحاد السوفيتى، ومعه الحق !، أن الأجهزة المعادية له تتسلل إلى جمعيات الأدب المقارن، ومؤتمراته، كما تتسلل إلى غيرها، وتتخذ منها سلاحًا لإثارة التمرد، وتشجيع الحركات الانفصالية فى البلاد الاشتراكية المجاورة له، فنظر إلى الفكرة مترددًا وشاكًا وخائفًا.

وفى عام ١٩٥٥ بدأت مرحلة التعايش السلمى، والتى أطلق عليها الكاتب السوفيتى الكبير إيليا إهرنبورج اسم «ذوبان الثلوج»، وفيها انتشر الاتحاد السوفيتى خارج حدوده، وارتبط بعلاقات قوية مع عدد من البلاد الإفريقية، فعدل عن موقفه من الأدب المقارن، وبدأ يغير من نظرته إليه، وأنشأ قسمًا للأدب المقارن فى معهد الأدب الروسى فى لينينجراد يحمل اسم داريوشكين، وكان فى البدء مجرد مركز لإعداد المصادر، ثم تحوّل إلى معهد للأبحاث. وفى عام ١٩٥٧ نظّم معهد جوركى للأدب العالمى أول ندوة رسمية فى موسكو، واتخذت من الأدب الروسى محورا يدور حوله النقاش، وانتهت إلى أفكار نقدية جديدة وبناءه.

غير أن المقارنة الاشتراكية تجاوزت مناهج المقارنة الغربية، لأن هذه تفصل بطريقة تحكمية بين الآداب القديمة والوسيطة، والعصر الحديث، وتعطى هذا الأخير المزيد من العناية، على حين أن الأدب الوسيط بالغ الأهمية بالنسبة للأدب الروسى. وفى الوقت نفسه تعطى المقارنة الاشتراكية مزيدا من العناية للآداب الشرقية والسلافية، ويعاملها العالم الغربى كأقارب فقراء أو معدمين، وأعطى المنهج

الذى تسير عليه ثمارا طيبة، وبخاصة خارج الاتحاد السوفيتى نفسه، حيث أخذت دراسات الأدب المقارن تزداد مع الزمن عمقا واهتماما.

ويمكن القول إن وراء المقارنة الاشتراكية ثلاثة عوامل دافعة: العناية بالأدب العالمى، والطابع الممتاز للأدب السلافى كأداة اتصال بين الشرق والغرب، وبين العصر الوسيط والعصر الحديث، وتطعيم النقد الأدبى بالفكر الماركسى، والحق أنها فى المجالين الأخيرين قدّمت شيئا جيدا ينهض على أسس علمية، وكان إضافة حقيقية فى مجال النقد الأدبى.

● بقية الدول الاشتراكية:

يتفاوت موقف البلاد الاشتراكية الأخرى من الأدب المقارن، ولا تسير كلها على خط واحد أو بمستوى متقارب، ولكن دولتين منها، على الأقل، تستحقان وقفة مستأنية: جمهورية ألمانيا الديمقراطية والمجر.

ربما كانت جمهورية ألمانيا الديمقراطية أشد دول الكتلة الاشتراكية حفاظا على مبادئها ووحدتها، فهى جزء من ألمانيا النازية التى أشعلت الحرب العالمية الثانية، وانتهى بها الحال إلى هزيمة أتت عليها تماما، وفى مواجهة عنيفة مع النصف الثانى منها، ويحمل اسم ألمانيا الغربية، ويسلك نهجا رأسماليا، ويخضع فى المدى البعيد لسياسة القوى الغربية الكبرى: الولايات المتحدة، وفرنسا، وإنجلترا ولها كلها قوات عسكرية على أرضه.

لقد ظهرت ألمانيا الديمقراطية كدولة مستقلة بعد سنوات من انتهاء الحرب العالمية الثانية، وتربطها بالاتحاد السوفيتى معاهدة صداقة ودفاع مشترك، ويجمع بينهما قبل ذلك كله مبدأ سياسى واحد يناضلان من أجله سويا، ومع هذه السنوات المحدودة نسبيا لا يمكن القول بأن هناك أدبا مقارنا، أو عناية به، وإنما بعض الايماءات الموحية، والدراسات الواعدة، ترضى عنها الدولة لأنها تسير فى نفس خطها السياسى، أو تغض النظر عنها لأنها ليست بشىء. فسياسة الدولة إذن توجه، إن لم تحدّد، لون الدراسات المقارنة، التى يمكن أن تحظى برعاية الدولة، وتجىء فى

مقدمتها ـ مثلا ـ الدراسات التى تبحث العلاقات بين الشعر الألمانى والشعر السلافى.

ولا توجد فى الجامعات كـراس لتدريس الأدب المقـارن، ولكن جامعـات هال، وجانا، وجريفسوالد، تقدم إمكانات هائلة للعمل، بما تضمه مكتباتها من مصادر وفيرة، ويمكن القول أيضا إن علماء الدراسات الرومانية، ويوجدون فى كل الجامعات تقريبا، يدرسون ويبحثون فى موضوعات ذات طبيعة مقارنة بطبيعتها. وأول مظهر عالمى من مظاهر وجود الدراسات المقارنة فى ألمانيا الديمقراطية، أنها أوفدت مندوبا عنها فى المؤتمر الذى عقدته الجمعية الدولية للأدب المقارن، فى أوتريخت فى هولندا، عام ١٩٦١.

غير أن بداية الستينيات شهدت شيئا من الاهتمام بالأدب المقارن، وحين عقد مؤتمر الأدب المقارن لعلماء الدول الاشتراكية فى بوذابست عام ١٩٦٢ شهده عدد من الباحثين الألمان. وفى العام نفسه ألقى فارنر كراوس محاضرة أمام أعضاء مجمع العلوم فى برلين الشرقية عن مشكلات الأدب المقارن، ودعا إلى تصنيف الموضوعات، وأن من الضرورى فى ضوء الجهود الأمريكية والفرنسية الجديدة «أن نبدأ جادين فى دراسة مطالب هذا العلم، وقد بُنيت قواعده فى قوة، لكى ندرك ونقدر إمكانات استمراره».

وارتضى فارنر كراوس نموذجا للأدب المقارن فى صورته الماركسية، المحاولة التى قام بها العالم الروسى فيسيلوفسكى فى كتابه الذى أشرنا إليه من قبل، وحاول فيه أن يشرح تطوّر كل الآداب، فى ضوء مبدأ واحد، وعندما طبّق هذا المنهج «وجد ظواهر لا صلة بينها مكانا أو زمانا، لأنها تتطور فى ضوء قوانينها الداخلية، ولكن يمكن وراءها، بعيدا، ظروف اجتماعية مشتركة». وهذا الاتجاه هو السائد فى الدراسات المقارنة فى ألمانيا الشرقية.

ويعارض كراوس، فى الجزء الأخير من محاضرته، وبكل قوة، أن يتضمن الأدب المقارن دراسة الظواهر التاريخية، أو ما يسمى بدراسة القضايا المتشابهة، لأن مثل هذه الدراسات ينقصها، فيما يرى، القاعدة والمنهج!

ثم يمضى فى المحاضرة: «أن المقارنة الفرنسية لا تزال حريصة على أن تأخذ مجلة «الأدب المقارن» الهامة، التى يصدرها علماء المقارنة الفرنسيين، بعين الاعتبار موضوعات الأدب الفرنسى الكبرى، وثمة لون من الظلم غير محتمل، وهم يتصرفون كما لو كان من الممكن إقامة علاقات بين أى شيئين فى الزمان أو المكان. والحق أنّ الدراسات ليست كلها بهذا المستوى، أو تقع فى الخطأ نفسه، ونجد إلى جانب المقالات عديمة الأهمية، دراسات أخرى ذات مستوى رفيع. إن التخبّط فى المشكلات، والبعد عن أى تصنيف لها، الثمن الذى يجب على الحرية العلمية أن تدفعه غالبا».

كانت محاضرة كراوس بداية بعث الدراسات المقارنة فى ألمانيا الديمقراطية، وعندما انعقد المؤتمر الدولى للأدب المقارن فى مدينة فريبورج عام ١٩٦٤ مثلها عدًد من العلماء والباحثين، وقد خصصت السيدة إيڤا مارية نهكى رئيسة تحرير المجلة الجرمانية الرومانية التى تصدر فى فايمر حينذاك دراسة نقدية واسعة للمؤتمر، وناقشت فى إفاضة البحث الذى تقدم به العالم الفرنسى رنيه إيتيامبل: «هل من الضرورى مراجعة مفهوم الأدب العالمى». ودافعت فى مقالها عن رأى فارنر كراوس، وترى أننا يجب أن ندرس أولا آداب البلاد المختلفة، قبل أن نفتش عن الصلات التى يمكن أن تكون قائمة بينها. وهى النظرية التى دافع عنها العالم الروسى فيسيلوفسكى فى نظريته التى دعا إليها: «علينا أن نركزّ فى المستقبل على الظواهر ذات الطبيعة المتفقة فى الزمن، ومن ثَمَّ نعطى البحث فى المأثورات الشعبية كل الأهمية التى يستحقها، بعد أن ظل سنوات عديدة مستبعدًا تماما من دراسات الآداب المقارن بتأثير المقارنة الفرنسية».

وأوجزت السيدة نهكى فى نهاية مقالها مطالب اللحظة الحاضرة فى وطنها، فى وضوح تام:

«عندما نلقى نظرة على واقع البحث عندنا فإن أول ما يجب علينا عمله أن ننسّق بين كل الأعمال الفردية التى تنطوى على قدر من الأهمية، وتكوين مجموعات بحث جديدة، ثم تصنيف موضوعات الدراسة فى جامعاتنا... وأخيرا جمع كل المواد العلمية التى يمكن أن تصلح مصدرا للنفاذ إلى جوانب بحث جديدة فى الأدب

المقارن... فقط عندما نستطيع أن ننجز هذه المبادئ الرئيسية سوف نصبح فى حالة تسمح لنا بإنشاء معهد عالمى، طبقا للنموذج السوفيتى، والاشتراك على نحو أكثر فعالية فى المؤتمرات الدولية القادمة».

وفيما بعد أرسلت ألمانيا الديمقراطية إلى مؤتمر المقارنة الدولى الذى انعقد فى بلجراد عاصمة يوغوسلافيا، وفدا كبيرا، يضم جمهرة من علمائها، جامعيين وأعضاء فى مجمع العلوم فى برلين الشرقية. وقد بذل المجمع نفسه فى الأعوام الأخيرة جهدا خاصا وقويا فى تصنيف كل المواد العلمية الواسعة التى فى حوزته، ونظّم، فضلا عن ذلك، حوارا عالميا فى ديسمبر ١٩٦٦ عن الأدب المقارن، لم يدع إليه أحدا من الدول الغربية، ومهما يكن فإن مستقبل الأدب المقارن فى ألمانيا الديمقراطية يبدو الآن أدعى إلى التفاؤل مما كان عليه منذ سنوات خلت، ويعود الفضل فى هذا إلى الجهود التى يقوم بها فالتر دييتسو، من جامعة ليبزج، فهو يبذل نشاطا قويا، ويبدى تحمّسا حارا من أجل إنشاء معهد يعنى بالدراسات المقارنة فى وطنه، ويتلوه إنشاء كرسى لهذا الأدب فى الجامعة، وبذلك يتوج الاعتراف بالأدب المقارن رسميا.

وتجىء المجر بعد ألمانيا الديمقراطية فى اهتمامها بالأدب المقارن، لأن قنوات الاتصال بينها وبين بقية أوربا الغربية أقوى من بقية الدول الاشتراكية فى مجال الثقافة، ولها إسهام قديم فى مجال الأدب المفارن، ففى مدينة كلاقسينبرج ظهرت أول صحيفة تهتم بالأدب المقارن، فى يناير من عام ١٨٧٧، وتحمل اسمه، وكان يشرف على إصدارها هوجر ملتزل (١٨٤٦ ـ ١٩٠٨) وهو من أصل ألمانى، وكان صديقا حميا للفيلسوف الألمانى نيتشه، والشاعر الغنائى المجرى بوتوفى ساندور (١٨٢٣ ـ ١٨٤٩)، وكان يتحدث الألمانية منذ طفولته، والمجرية والروسية، وفيما بعد تعلّم اليونانية واللاتينية والسلافية، ولغات جرمانية أخرى، ودرس فى ليبزج وهايدلبرج، ثم عُيِّن أستاذا للغة الألمانية وآدابها فى جامعة كلاوسنبرج عام ١٨٧٣ وكانت الفكرة التى تتحرك المجلة فى إطارها: «إن أيّة جماعة إنسانية، مهما تكن ضآلتها السياسية، هى من وجهة نظر الأدب المقارن كأيَّة أمة كبرى»، «وإن أهمية أى أدب يمكن أن تظل محدودة بالنسبة إلى أدب آخر، ولكنها كلها فى الأهمية سواء، سواء أكانت من داخل المجموعة الأوربية أم من خارجها». وكانت المجلة تُحرَّر فى

ست لغات، ثم فى عشر، ولكنها توقفت بعد عام واحد من صدورها، ومع ذلك ظل المجر مرتبطا بحركة المقارنة بعامة، وقدم قبل الحرب العالمية الأولى عددا من العلماء والباحثين، وكذلك بين الحربين العالميتين، وجاء مؤتمر بودابست عام ١٩٣١ علامة ظاهرة على اهتمامه بهذا اللون من الدراسات، وكان له تأثير ملحوظ فى تأكيد خطى حركة المقارنة فى المجر.

وحاول المجر الشيوعى بعد الحرب العالمية الثانية أن يلحق بركب الدول الغربية فى هذا المجال، وعرفت بودابست بين عامى ١٩٤٥، ١٩٤٨ نوعًا من الاهتمام بالأدب المقارن وتدريسه، وصدرت فيها باللغة الفرنسية سلسلة من الدراسات الموجزة تحمل اسم «كراسات الأدب المقارن»، ولكن اشتداد الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقى والغربى، وانطواء الدول الاشتراكية على نفسها، لترتيب حياتها فى الداخل، وتحصين دفاعها، والتأثير الشديد الذى مارسه الناقد العالمى لوكاش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١)، وهو مجرى الأصل، وماركسى محافظ، وينفر من مناهج المقارنة الغربية فى تفسير الظواهر الأدبية، جمّد الحركة فى بدايتها، فاستكانت إلى اغفاءة امتدت حتى عشر سنوات، ثم شهدت يقظة جديدة مع عام ١٩٥٧، ومعها أخذ الأدب المقارن موضعه فى عدد من معاهد البحث الأدبى، وفى بودابست نفسها عقد علماء المقارنة الاشتراكيون مؤتمرهم عام ١٩٦٢، وناقشوا فيه قضايا هامة، من بينها: العلاقات الأدبية بين دول الشرق، ومنهج المقارنة: قيمته وموقفه والمفهوم الغربى فى ضوء الفكر المادى، وقضايا الخلق الأدبى على مستوى عالمى، وحضره وفد من علماء المقارنة فى الغرب، وشارك فى المناقشات. وقد جمع سوتير من أعضاء المجمع العلمى المجرى الأبحاث التى ألقيت فى المؤتمر فى مجلد واحد، ونشرها فى بودابست عام ١٩٦٣ بعنوان «الأدب المقارن فى وسط أوربا»، وحظيت فى العالم الغربى بتقدير وإعجاب بالغين.

ويسهم المجر الآن بجهد ملحوظ فى دمج أوربا الاشتراكية فى حركة المقارنة العالمية، وعندما عقدت الجمعية الدولية للأدب المقارن مؤتمرها فى فريبورج عام ١٩٦٤، قدّم الوفد المجرى بحثا عميقًا وموسّعا عن «الأدب المجرى أدب أوربى»، وفى بودابست اليوم «معهد الأدب المقارن» يتبع المجمع العلمى، وينسّق النشاطات

المختلفة المرتبطة بالدراسات المقارنة، ويقوم أعضاؤه بنشاط جدير بالتقدير والثناء.

* * *

وتمثّل كل دولة من بقية الدول الاشتراكية وجهة خاصة متميزة، تخضع لتاريخها، وواقعها المعاصر، وضواغط الظروف السياسية حولها فبولندا وثيقة الارتباط بالغرب من قديم، وذات تقاليد أدبية عريقة، وعرفت بعد الحرب العالمية الأولى ازدهارا فى الدراسات المقارنة، على يد عدد من علمائها، عكفوا على دراسته نظرية وتطبيقا، وبخاصة علاقاتهم الأدبية مع فرنسا وإنجلترا وإيطاليا. إلا أن تدريس الأدب المقارن ألغى مع انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، حين اختارت بولندا الاشتراكية طريقا وحياة، ولم تعد إليه رسميا مرة أخرى، ولكن بعض الجامعات، كجامعتى وارسو وكركوفيا بخاصة تتناول بالدرس العديد من القضايا التى تدخل فى نطاق الدراسات المقارنة، مما يمهد السبيل إلى عودة هذه الدراسات إلى سابق عهدها.

ولا يزال قرار حظر دراسة الأدب المقارن قائما فى تشيكوسلوفاكيا منذ عام ١٩٤٨، رغم أن قبضة الدولة على توجيه الدراسات الأدبية المختلفة قد خفت كثيرا عما كان عليه الحال من قبل. أما فى بلغاريا فقد أبقت الدولة على كرسيين فى جامعة صوفيا لدراسة الآداب الأوربية والسلافية مجتمعة، وأضافت إليهما كرسيا ثالثا منذ عهد قريب يقوم على دراسة تاريخ المسرح الأوربى. ومرّت رومانيا وهى لاتينية الجنس واللغة وعلى أرضها تلتقى الثقافات الهلينية واللاتينية والروسية والألمانية وتمتزج عادات وتأثيرا، بمرحلة من القومية المتطرفة، فاستباحت الكتب الأجنبية، وأسلمتها إلى ترجمة قومية على غير هدى تتبعه، وكل ما يهمها هو خلق أدب رومانى التعبير، وفى الوقت نفسه يفكر فى المشكلات الأدبية العامة، كقضية الأدب المثقف و «الأدب الشعبى»، ومن هذه الفورة القوية، الخالقة والناقدة معا، انبثقت أخيرا مدرسة الأدب المقارن التقليدى، وأخذت طريقها إلى الوجود بعد عام ١٩٨١.

وتعتبر يوغوسلافيا ذات وضع فريد، فهى أداة اتصال بين العوالم الهلينية واللاتينية والسلافية، وساحة التقاء بين الحضارتين الإسلامية والمسيحية، واتصلت

بحركة المقارنة العالمية فى نهاية القرن التاسع عشر، وأنشأت فى بلجراد العاصمة كرسيا للأدب العالمى عام ١٨٨٤، لا يزال قائما حتى يومنا هذا، وقد ضاعفت من إنشاء كراس أخرى للأدب المقارن تبلغ الآن ستّة، وكان انعقاد مؤتمر الأدب المقارن العالمى فى العاصمة اليوغسلافية عام ١٩٦٧ اعترافا بهذا النشاط، وتتويجا لهذه الجهود.

● الدول الآسيوية:

تحتل **اليابان** مركز الصدارة بين البلاد الأسيوية التى تعنى بالأدب المقارن، ولا يقل التقدم الذى حققته منذ عام ١٩٤٥ فى مجال المقارنة، إثارة للإعجاب والدهشة، عما حققّته فى عالم الصناعة والكهربيات والتقنية الفنية، ولو أن اهتمامها به يعود إلى أصول بعيدة، من الوجهة التطبيقية على الأقل، وكان لها شخصيتها الواضحة دائما فى تناول قضاياه، لأنهم تعوّدوا عندما يدرسون أدباءهم الكلاسيين أن يوازنوا بينهم وبين النماذج المماثلة عند الصينيين، وكان هذا القدر من المقارنة البدائية، فيما يقول سابورو أوتا رئيس الجمعية اليابانية للأدب المقارن، «ليس له نظام منهجى، ولا ينهض على مبدأ علمى، ولا يفرق بين المقارنة والموازنة».

وقد مهّد لهذه الحركة العلاقات الوثيقة التى قامت بين اليابان وأوربا فى عصر الملك ميجى (١٨٦٨ ـ ١٩١٢)، فقد كان حريصا على الإفادة من تقدم أوربا، وأرسل إليها ألوفا من الطلاب للدراسة، وأخذهم بالجدية الكاملة، وكان يحكم على الفاشلين منهم فى دراستهم بالإعدام، وحين عاد هؤلاء إلى وطنهم نقلوا إليه كل أوجه التقدم الأوربى، فى مجالات العلم والأدب والفن. ولكن اليابان لم تعرف مناهج الأدب المقارن فى مفهومه الفرنسى إلا بعد أن ترجم كتاب **فان تيجيم** إلى اللغة اليابانية عام ١٩٤٣، وذلك قبل أن يُتَرجم فى مصر بعامين، وقبله كانت اليابان قد ترجمت كتاب **لوليبيه** الفرنسى: «تاريخ الآداب المقارنة»، وكتاب **بوسنيت** الإنجليزى «الأدب المقارن»، وعرفت مصطلح الأدب العالمى على نحو واسع فى الثلاثينيات.

وفى عام ١٩٤٨ تكونت الجمعية اليابانية للأدب المقارن، وهى تضم اليوم قرابة

ست مئة عضو، وتنشر مجلة للأدب المقارن، تحمل اسم Hikaku Bungaku باللغة اليابانية، ومجلات فصلية أخرى، ولكن الجامعات التى تخص الأدب المقارن بدراسات مستقلة قليلة جدا، والطلاب الذين يقبلون على دراسته قليلون نسبيًا.

فى المرحلة الأولى أخذ البحث المقارن اليابانى جانب المنهج الوضعى للمدرسة الفرنسية فى باريس، ووقف بجهده عند دراسة التأثيرات الغربية التى تسربت إلى الأدب اليابانى فى عصر الإمبراطور ميجى وبعده، ومن ثَمَّ ركزت اهتمامها فى دراسة الترجمات العديدة التى تمت للأعمال الغربية فى تلك الفترة، وهى لا تتبع مصادرها فحسب، وإنما تدرسها أيضا فى ضوء المنهج الإحصائى. وإلى جانب ذلك اهتمت أيضا بدراسة المصادر بعامة، وتاريخ استقبالها. وأدى هذا إلى ردّ فعل مواز لما حدث فى روسيا تماما، وكان ذلك ضرورة لا مناص منها.

يقول سابورو أوتا: «يوجد سبب قوى لنفور الدارسين اليابانيين من الأدب المقارن، ذلك أن بعض الطلاب الذين تخصصوا فيه يؤكدون على التأثير الغربى، وينتهى بهم الحال إلى، القول بأن الأدب اليابانى الحديث لا شىء، لأنه تقليد خالص للأدب الغربى. وهو رأى أحدث حوارا صاخبا بين الدارسين، وألقى على الأدب المقارن ظِلًّا ثقيلا، وأعطاه سمعة سيئة بين جمهرة الدارسين».

ولكن تأثير المدرسة الأمريكية اتسع كثيرا خلال الأعوام الأخيرة، بتأثير الاحتلال الأمريكى، والجهود العنيدة التى بذلها لتغيير كل شىء فى اليابان، ولأن منهجها يتيح مجالا أوسع للمقارنة، وللتيارات العنيفة المعارضة لمنهج المدرسة الفرنسية، وقد تعوّد اليابانيون ألا يرضوا بالقليل، وألَّا يقفوا عند الحد الذى يتلقونه. ولهذا لا نعدم فى المستقبل القريب وجهات نظر قوية تخرج على كلا المدرستين الفرنسية والأمريكية على السواء، وعليهم قبل ذلك أن يحلوا المشاكل الذاتية التى تواجههم، وهى تتصل بالمصادر، والتقاليد القومية الراسخة، والهوة العميقة التى تفصل بين الأدب اليابانى والآداب الأخرى، التى لا تلتقى مع الأدب اليابانى فى الأعصر أو الاتجاهات، بل وعلى خلاف حتى مع الآداب الشرقية الأخرى، وهم يجدون لزاما عليهم أن يبذلوا الجهد بدءا لتحديد المسائل فى مصطلحات غربية، مما يحملهم على إعادة النظر فى أدبهم كله، وفى الأدب بعامة، ومن

ثمَّ يحرصون على أن ينظروا بوضوح إلى القضايا الكلّية قبل أن يندفعوا لدراسة التفاصيل، وذلك على النقيض من الأوربيين الذين يتصوّرون أن نور العالمية يمكن أن ينبثق فى النهاية من ركام الدراسات التفصيلية، وهو أمر لا يخلو من وهم كبير.

ولا يزال اهتمام الهند بالأدب المقارن محدودا، وحتى أعوام قليلة كانت دراسته تنحصر فى قسم من جداوبور فى كلكتا، كما أن قسم اللغات الهندية وآدابها فى جامعة دلهى الجديدة بدأ، بتأثير غربى، يهتم بدراسة التأثيرات المتبادلة بين الآداب الهندية والبنغالية، وبقية الآداب الأخرى العديدة التى يعرفها شبه القارة الهندية.

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت كوريا الجنوبية، بتأثير أمريكى، تهتم بالأدب المقارن، فتكونت بها جمعية له، وعنها تصدر مجلة فصلية تسجل نشاطها، وتقدم إنجازات أعضائها فى هذا المجال، وعقدت مؤتمرها الأول عام ١٩٥٩، وتشارك فى كل مؤتمرات الأدب المقارن العالمية.

● فى العالم العربى:

كان العالم العربى، من بين الدول ذات الحضارة العريقة، آخر منطقة تحس بالأدب المقارن علما، وبداهة كانت البداية فى مصر. أمّا لماذا تأخّرت مصر إلى هذا الحد، وصلاتها بالعالم الغربى بعامة، وبفرنسا على نحو أخص، تعود إلى مطلع القرن الماضى، فلذلك حديث من الخير أن نأتى على مراحله كاملة.

حين استيقظت مصر من سباتها فى القرن الماضى، وأزاحت عن روحها وعقلها كوابيس الجمود والتخلف، بدأت تلتمس المعرفة أنَّى تجدها، وأرسلت بعثاتها إلى أوربا لتتخصص فى شتى نواحى المعرفة العملية، وكان حظ الأدب من هذه البعثات لا شىء، وجاءت المعرفة به تبعا، وقليلة الأهمية، ذلك أن **محمد على الكبير**، **والخديو اسماعيل** من بعد، آرادا من هذه البعثات ما أراده **بطرس الأكبر** من البعثات الروسية إلى أوربا، وهو الفائدة العملية المحدّدة، والمرتبطة بالجيش فى أكثر الأحوال، ومثل هذه البعثات لا يرجى منها أن تلتفت إلى ما يجرى فى عالم الأدب، وبخاصة أن أفرادها أنفسهم كانوا يفتقدون المعرفة الجيدة بأدب أمتهم التى تؤهلهم للإفادة أو المشاركة فى الصخب الأدبى الذى كان يغطى ساحة الدراسات الأدبية فى

البلاد التى أُرسلوا إليها. ولا نكاد نعثر فى نشاط أىٍّ منهم أية إشارة إلى هذا العلم، رغم أن المقارنة كمنهج غزت، قبل أن تقتحم عالم الأدب، جانبا كبيرا من العلوم الأخرى، كالطب والجغرافية والقانون والتشريح وفقه اللغة والنحو والعروض وغيرها.

ذلك أن الأدب المقارن كعلم جديد يجىء هنا، كما هناك، تاليا لتاريخ الأدب، يلهث وراءه، ويتبع خطاه، وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى كانت دراسة الأدب فى مصر، وبقية العالم العربى بالتالى، تسير على النمط التقليدى فى أسوأ حالاته، أعنى الذى تكوّن فى فترات الانحدار، فهى لا تتعدى المماحكات اللفظية، تدور حول تفسير لفظ، أو إعراب جملة، أو اشتقاق كلمة، وتتبع الأخطاء والهفوات، وقد يكون الأستاذ على شىء من معرفة، فيقيم موازنة مفردة بين بيت وبيت من الشعر ليحكم على التالى منهما بأنه سرق الفكرة من السابق له.

* * *

فلما أنشأ على مبارك دار العلوم فى ربيع الثانى من عام ١٢٨٨ هـ = يولية ١٨٧١ م. للنهوض باللغة العربية وآدابها، بدأت تعنى بدراسة الأدب العربى، وعهدت بتدريس هذه المادة إلى الشيخ حسين المرصفى (توفى فى ٢٦ يناير ١٨٩٠ م)، وهو أزهرى كفيف، كان يحسن الفرنسية، ويقرأ بواسطة اللمس، أو ما عرف فيما بعد بطريقة بريل، وكان الخديو إسماعيل قد أنشأ مدرسة للعميان فى يناير ١٨٧٥ يتعلمون فيها هذا الخط مع فنون أخرى، وبقى يدرّس فى دار العلوم ثمانية عشر عاما كاملة إلى أن تَغمّده الله برحمته.

كان الشيخ حسين المرصفى يدرس الأدب، أو العلوم الأدبية كما كانت تسمى رسميا، ويندرج تحتها النحو والصرف والعروض، وعلوم البلاغة، والمنطق، وأدبيات اللغة، ورسم الحروف، والإنشاء، وألّف فى هذا كتابيه: «الوسيلة الأدبية إلى العربية» و «سلّم المسترشد فى فن الإنشاء»، ثم خلفه فى مكانه حمزة فتح الله، المتوفى عام ١٣٣٦ هـ = ١٩١٨ م، وهو ينحدر من أصول مغربية، وُلِد بالإسكندرية، ونشأ بها، وطلب العلم فيها، ودرس فى الأزهر، وأصاب حظًّا عظيما من فقه اللغة، ونَثَر ونَظَم، ورحل إلى تونس، وحرّر هناك «الرائد التونسى»، وبقى

بضع سنين، وفى الإسكندرية حرر جريدة «البرهان»، وعُيِّن فى مدرسة الألسن، ثم فى دار العلوم، وولى رياسة تفتيش اللغة العربية فى وزارة المعارف، ومثّل الحكومة المصرية فى المؤتمر العلمى الشرقى الذى عُقد فى فيينا عام ١٨٨٦، ومؤتمر المستشرقين الذى عقد فى استوكهولم عاصمة السويد عام ١٨٨٩، وألقى بحثا فى كل واحد منهما. وألّف كتاب «المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية».

كلاهما، المرصفى وفتح الله، تخطيا عصر التخلف الذى عاشا فيه، وعادا إلى عصور العربية الزاهية، على نحو ما كانت عليه فى العصر العباسى، فجاء درسهما وتدريسهما جاريا فى جملته على الأساليب القديمة، كما تجدها فى كتاب الكامل للمبرد، والأمالى لأبى على القالى، والبيان والتبيين للجاحظ، وغيرها من كتب الأدب الجامعة، التى تأخذ من كل شىء بطرف، وتجمع بين الشعر والنثر، والملح والفكاهة، والأخبار والأمثال.

كان المرصفى أقرب إلى المبرِّد فى «الكامل»، يعنى بالنحو ويستطرد إليه ما واتته الفرصة، ويروى عنه الشيخ عبد الرزاق القاضى أحد تلاميذه، أنه دخل الفصل أول العام الدراسى، فسأل: من الأول؟ فردّ عليه الحناوى: أنا. فقال الشيخ: أعوذ بالله من قول «أنا»، وسأله عن اسمه فقال له: الحنّاوى. فأخذ الشيخ يسأل عن النسبة فيه، هل هى قياسية أم غير قياسية، وقال: الحنّاوى أو الحنِّى نسبة إلى الحنّة أو الحنّاء، ثم شرع يتكلم عن نبات الحنّة، وأثرها فى الصناعة وتلوين الورق، وفوائدها، وغير ذلك. ويذكرون أنه أمضى نحو أسبوع يتكلم عن الحنّاء.

وكانت له طريقته الخاصة فى تدريس الأدب، فهو يأتى بالنص، ويعلق عليه، ويشير إلى قائله، ويعرِّف على نحو يسير به وبعصره، وقد يستطرد إلى أديب آخر مشهور من الفترة نفسها، ليعيّن بيئته الأدبية، أو يشير إلى طبقات الأدباء مرتبين تاريخيا، وكان درسه هذا إرهاصا بالطريقة التى سوف تسير عليها دار العلوم فيما بعد.

ويصف حمزة فتح الله كتابه «المواهب الفتحية» فى مقدمته فيقول: «وعمدت فى هذه اللغة إلى تنسيق قلائد، ونظم فرائد، وضم شتيت، وجمع متفرق، وتقييد مطلق،

وإصلاح خطأ، وتكميل نقص، غير مقيّد بفن أو علم من الفنون الأدبية والعلوم العربية دون آخر، بل إنى أستطرد الكلام فى جميعها استطرادا، وأطلق من بنان البيان فى ميادينه جوادا، مع التحرّى وجودة الانتقاء فى اختيار ما أنقله من كتب أو خطب، أو منظوم أو منثور، فى ضروب شتى، وأنواع مختلفة من العلوم العربية».

كان فى الدرس والتأليف يختار النص، ويشرحه، فإذا عرض له شاهد نحوى أو بلاغى وقف عنده، وربما أورد سيرة صاحبه، وقد يومئ إلى الأمثلة القديمة، أو الأخبار السائرة. وقد خلا كتابه من النقد الأدبى، وكلا الكتابين على أية حال، كتاب المرصفى وكتاب حمزة فتح الله، لم يقع صاحبه على ما يجب أن يكون عليه درس الأدب، فطرة وابتداعا، أو تقليدا لأوربا، من بيان الخصائص الفنية، وتفسير الاتجاهات الأدبية، وردّها إلى أسبابها، طبيعية أو اجتماعية أو ثقافية.

* * *

ولكن مصر، والعالم العربى أجمع، تدين بنشأة المناهج الحديثة فى تأريخ الأدب ونقده، إلى رجل قلّما يشير إليه الدارسون، وهو **حسن توفيق العدل** (١٨٦٢ ـ ١٩٠٤) وتخرّج فى دار العلوم عام ١٨٨٧، ثم ذهب إلى ألمانيا، وبقى فيها أعوامًا يدرّس اللغة العربية فى جامعاتها، ولقى عددا من مستشرقيها، وربطته صلات وثيقة بعدد منهم من غير الألمان، وعاد من هناك وقد أتقن اللغة الألمانية، وألمّ بمناهجهم فى درس تاريخ الأدب العربى نفسه، وتاقت نفسه إلى أن ينقل ما رأى، فأشار على صديقه **محمد بك دياب** (١٨٥٢ ـ ١٩٢٠) المدرس بدار العلوم، أن يضع كتابا فى تاريخ الأدب العربى على النهج الذى رآه هو فى ألمانيا، فألّف هذا كتابا فى جزئين، ١٣١٧ هـ ١٨٩٧ م، أسماه: «تاريخ آداب اللغة العربية»، ويغلب على ظنى أنه أول من وضع هذه التسمية فى اللغة العربية، وربما كان الاسم من اقتراح **حسن العدل** نفسه، لأنه يطابق الاسم الذى أطلقه المستشرق الألمانى **بروكلمان** على كتابه فى تاريخ الأدب العربى.

وقد شرح **محمد بك دياب** منهجه فى مقدمة كتابه، يقول: «قد شرحت فيه نشأة العلوم الأدبية وسيرها فى مختلف العصور، والكتب التى أُلِّفت فيها وأزمانها، وحياة مؤلفيها، وذكرت فصولا من كل فن اقتضاها سير التأليف وغير ذلك». ولكن

الرجل وهو يبدأ الخطوة الأولى على غير مثال رآه، لم يقع على تاريخ الأدب كما نفهمه الآن، وكما كان يدرس فى الغرب على أيامه، وإنما أرخ لعلوم اللغة العربية فحسب، وجاء كتابه فى منهجه صورة لكتاب الفهرست لابن النديم، مع التوسعة التى يتطلبها التأريخ لعصور تلت سابقه.

ويبدو أن **حسن العدل** لم يكن راضيا عن نهج صديقه، فما أن عُهد إليه بتدريس المادة فى دار العلوم عام ١٨٩٥ م، حتى ألّف كتابا جديدا، «حسن الترتيب، منوُع البحوث، وأدخل فى التاريخ الأدبى». تناول فيه الأدب شعرا ونثرا منذ البداية حتى نهاية العصر الأموى، وطبع هذا الكتاب على إيجازه عدة مرات بمطبعة الصنائع، وآخر طبعة كانت له، فيما أعلم، عام ١٩٠٦ م، ولقيت طريقته فيما يبدو استحسانًا من الدارسين والمدرسين فى تلك الأيام، وقال عنه المستشرق الإنجليزى **إدوارد براون** (١٨٦٢ - ١٩٢٦) وقد زار مصر فى تلك الحقبة: «إنه أول من دَرّس تاريخ آداب اللغة العربية، ووضع فيها الكتاب، ودرَسها فى دار العلوم على نظام تام».

وقد سار الدارسون من بعده على نهجه فى التدريس والتأليف، مع شىء من التفصيل أو التعديل، يبدأونه بالحديث عن اللغة، ويعرّفون تاريخ الأدب، ويقسّمونه إلى شعر ونثر وبيان، ثم يعرضون لعصوره، يبدأون بالعصر الجاهلى، ويمرون بالعصرين الأموى والعباسى، حتى ينتهى بهم المطاف إلى العصر الحديث، ويدرسون بعض كبار الشعراء فى كل عصر، إلى جانب نماذج من الأدب نفسه، شعرا ونثرا.

وهذا المنهج نلتقى به كاملا فى كتاب الشيخ **أحمد على الإسكندرى** (١٨٧٥ - ١٩٣٨)، وقد تخرج فى دار العلوم عام ١٨٩٨، وعاد إليها مدرسا عام ١٩٠٧، لتدريس مادتى الأدب العربى والإنشاء، وظل بها زهاء خمسة وعشرين عاما، وفى سنة ١٩٣٤ اختير أستاذا للأدب العربى فى كلية الآداب بالجامعة المصرية إذ ذاك، ثم أصبح عضوا فى المجمع اللغوى، ومن أهم العاملين فيه، وكتابه الذى يهمنا كان عن «تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى»، وطبع عام ١٩١١، ثم كتابه «الوسيط فى الأدب العربى وتاريخه»، وألّفه بالاشتراك مع الشيخ **مصطفى عنانى**، وكان زميلا له فى التدريس بدار العلوم، وتخرج منها معه فى العام نفسه، وصدرت

الطبعة الأولى من كتابها عام ١٩١٦، وهو أروج كتاب فى تاريخ الأدب العربى على الإطلاق، ولا يزال الناشئون حتى يومنا هذا يفيدون منه، وتعتمد عليه المدارس الثانوية فى بعض البلاد العربية، وتجاوزت طبعاته الستين حتى كتابة هذه السطور.

يمثل كتاب «الوسيط» خطا فاصلا بين عهدين فى التأريخ للأدب العربى، فهو أول كتاب يتناول الأدب العربى جملة من أول عهده إلى أيامنا هذه، ويقسمهإلى العصور التى شاعت فيما بعد، ومهد له بحديث عن ماهية التاريخ والأدب واللغة، وعن أدب اللغة، وتاريخ أدب اللغة، والعرب أمة ولغة، وتناول فى كل العصور النثر بأنواعه: كتابة وخطابة ورسائل وتوقيعات ومقامة وغيرها، والشعر فى كل أغراضه: مدحًا وهجاء وغزلاً وحماسة ووصفا، وترجم فى إيجاز للشعراء والخطباء والكتاب واللغويين والمؤلفين، وأورد نماذج من مأثورهم نثرا أو شعرا، ولأن الأدب العربى لم يكن لحظة تأليف الكتاب قد عرف القصة والرواية والمسرح فى مفهومها الدقيق فقد خلا الكتاب من الحديث عنها تماما.

وفى عام ١٩٠٨ تم إنشاء الجامعة المصرية الأهلية، فوجهت عنايتها إلى دراسة أدب اللغة العربية دراسة حرّة غير مقيّدة بمنهج وزارة المعارف ورسومها، ولكى تدفع بتدريسه إلى الأمام، وتفيد من تقدم مناهجه فى الغرب، استقدمت بعض المستشرقين للنهوض بهذا العبء، وقد أوجز طه حسين فى مقدمة كتابه فى «الأدب الجاهلى» هذا التطور، وحدّد القائمين عليه، وبين ما اضطلعوا به:

عهدتْ إلى المرحوم حفنى ناصف، ثم إلى المرحوم الشيخ مهدى بدرس الأدب، شرحه ونقده، كما عهدتْ إلى الأستاذ جويدى ثم الأستاذ نللينو، ثم الأستاذ فييت بدرس تاريخ الأدب، فبينما كان الأولان يدرسان الأدب ونصوصه المختلفة درس نقد وتحليل فيه حظ عظيم من العناية بالنحو والصرف، واللغة والبيان، فيبثان فى نفوس الطلاب حب الأدب العربى القديم، والميل إلى قراءته، واستظهار الجيد من نصوصه المختلفة، وينشئان فيهم الذوق وملكة الإنشاء، كان الآخرون يدرسون التاريخ الأدبى بمناهجهم الغربية الحديثة، فيعلّمون الطلاب كيف يبحثون ويقارنون ويستنبطون، وكان كلا الأسلوبين فى الدرس يتمم صاحبه ويقوّى أثره، ويكوّن للطالب مزاجا أدبيا علميا مستقيما خليقا أن يغير حياة الأدب العربى فى شكلها

وموضوعها كما يقول أصحاب القانون».

وحتى هذه اللحظة لم يكن أحد فى مصر يأتى على ذكر الأدب المقارن، رغم أن الأنظار تعلقت كلها بالغرب لتطوير مناهج دراسة الأدب فى بلادنا، ورغم أن الأدب المقارن كان هناك فكرة جديدة، يثور حولها الجدل، ويحتدم الحوار، وتعقد المؤتمرات، ويبحث له العلماء عن هوية، وحتى البعثات التى أرسلتها الجامعة إلى الخارج فى تلك الفترة تجاهلت هذه المادة تماما.

* * *

بدأت الجامعة المصرية الأهلية إرسال بعثاتها إلى الخارج فى العام الذى تم افتتاحها فيه، وكان من بين أوائل طلابها لدراسة العلوم الأدبية **منصور فهمى** لدراسة الفلسفة، و**محمد توفيق الساوى** لدراسة الأدبيات، و**محمود عزمى** لدراسة الأخلاق والسياسة والقانون، واتجهوا جميعا إلى باريس، وفى العام التالى أرسلت **أحمد ضيف** (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) وكان قد تخرج فى دار العلوم ليدرس آداب اللغة الفرنسية عام ١٩٠٩، فحصل على الدكتوراه، وعاد إلى مصر عام ١٩١٨، وعمل أستاذا للأدب العربى فى الجامعة المصرية، ولكن **طه حسين** دسّ له، وعمل على نقله ليشغل مكانه، فنُقِلَ إلى المعلمين العليا عام ١٩٢٥، ثم إلى دار العلوم عام ١٩٣٢، وصار وكيلا لها سنة ١٩٣٨، وبعد أن أحيل إلى المعاش عام ١٩٤٠ عين أستاذاً للأدب العربى بكلية الآداب بالجامعة المصرية.

وأرسلت الجامعة كذلك **على أحمد العنانى** (١٨٨١ ـ ١٩٤٣)، وكان قد تخرج فى دار العلوم ١٩١٠، إلى **برلين** ليدرس تاريخ اللغة العربية، واللغات السامية، وحصل على الدكتوراه عام ١٩١٧، وقضى وقتا بالقسطنطينية عاصمة الخلافة إذ ذاك، ثم رجع إلى مصر عام ١٩٢١، وعين مدرسا للغة العبرية فى الجامعة المصرية، وبقى بها إلى عام ١٩٢٥، فلما ضُمت الجامعة إلى وزارة المعارف عُيِّن مدرسا للغة العربية بالمعلمين العليا، وبعد شهر واحد نُقل إلى دار العلوم لتدريس اللغة العبرية واللغات السامية، وبقى فيها نحوا من عشر سنين، ألف خلالها كتابه «الأساس» فى اللغة العبرية. وهو أوّل كتاب فيها يؤلفه عربى معاصر.

وفى مايو ١٩١٤ قررت الجامعة إيفاد طه حسين إلى مدينة مونبلييه، فى جنوب فرنسا، قريبا من شاطئ البحر الأبيض، ليدرس فى جامعتها «العلوم التاريخية»، ولكنه اضطر إلى العودة عام ١٩١٥ لأن الجامعة أصيبت بأزمة مالية حتّمت عليها الاستغناء عن بعثاتها خارج القطر، ولما عاد سعى لكى يُعيّن مدرسا لتاريخ آداب اللغة العربية بدلا من أستاذه الشيخ محمد المهدى (١٨٦٨ ـ ١٩٢٤) الذى كان يدرس هذه المادة، وكادت مساعيه تكلل بالنجاح، لولا أن الشيخ المهدى تطوع بالتدريس مجانا، وبالطبع فضّلت الجامعة التى كانت تمر بأزمة مالية عرض الشيخ المهدى وما لبث طه حسين أن عاد إلى فرنسا ثانية، وفى هذه المرة على نفقة السلطان، الذى تبرع بالنفقات له، ولآخرين من أعضاء البعثة، من جيبه الخاص، وأتم دراسته فى السوربون فى باريس، وحصل على الدكتوراه من قسم التاريخ، وكان موضوعها «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية»، وحين عاد إلى مصر عام ١٩٢٠ عُهد إليه بتدريس مادة التاريخ القديم فى كلية الآداب، واستمر على ذلك حتى عام ١٩٢٥، وحين ضمت الجامعة، وكانت حتى هذه اللحظة أهلية، إلى وزارة المعارف، كان قد أعدّ ترتيبه بمساعدة آخرين، ليزيح أستاذ الأدب العربى فى كلية الآداب، زميله فى بعثة باريس الدكتور أحمد ضيف، تماما كما حاول ذلك مع أستاذه المهدى من قبل، وهى حادثة تركت فى أعماق الدكتور ضيف أسى لم ينسه حتى آخر يوم فى حياته.

وإلى هنا نقع على عدة ملاحظات:

أولاها أن الدكتور على العنانى والدكتور أحمد ضيف فقط هما اللذان بُعثا لدراسة اللغة العربية وتاريخ الأدب، وأن أولهما اتجه إلى برلين، وكان حظها من العناية بالأدب المقارن فى تلك الفترة محدودا. وأن الثانى اتجه إلى باريس وأمضى معظم أيام دراسته خلال الحرب العالمية الأولى، وكانت باريس فى ذلك الوقت مركز الدراسات المقارنة، وفيها أعلامها. وأما الدكتور طه حسين فبدأ دراسته فى مونبلييه، وكانت فى التاريخ، وحين وصل إلى باريس استمر فيها دون تغيير، وبدهى ألا يلقى بالا إلى الحوار الصاخب الدائر حول الأدب المقارن.

ولكن.. ما الذى جعل الدكتور أحمد ضيف لا يعرض للأدب المقارن، داعيا أو

مبشِّرا، أو حتى كاتبا معرِّفا به، رغم أنه كان يجيد اللغة الفرنسية، وفيها كتب روايته «الشيخ منصور»، وهى رواية طيبة، يعرفها الأدب الفرنسى، وإن كنّا نجهلها فى مصر؟ وما الذى جعل الدكتور منصور فهمى ومارس الكتابة الأدبية زمنا لا يتعرض لهذا العلم من قريب أو بعيد.

فيما يتصل بالدكتور أحمد ضيف يمكن القول أنه قضّى أعوامه بعد أن أُبعد عن الجامعة ممرورا زاهدا، فقد أرسل ليدرس الأدب، وتخصص فيه، ونال أرقى شهاداته، وقدم لنا أوّل مؤلف عن الأدب الأندلسى بعنوان « بلاغة العرب فى الأندلس»، وهو كتاب لم يفقد جدته ولا روعته بعد، رغم مضى أكثر من نصف قرن من الزمان على نشره، ثم وجد نفسه ضحية مؤامرة دُبِّرت بليل، أسهمت فيها عناصر عديدة، بعضهم أجانب ليسوا فوق مستوى الشبهات، أخرجته من منصبه، وأحلّت الدكتور طه حسين مكانه، ولم يكن قبلها قد درّس الأدب ولا تخصص فيه، وإنما كانت محاضراته عن التاريخ اليونانى والشرق الأوسط فى العصر الوسيط.

غير أن هذا وحده غير كاف لتفسير هذا الموقف منه ومن غيره، وربما كان المناخ السائد يومها فى مصر، من روح وطنى عنيف متشدّد، يعمل الجميع على تقويته، لمقاومة الاستعمار الإنجليزى الغاشم، ويدعون إلى الاعتداد بالتاريخ والماضى والتقاليد والعوائد، لا تجعل المجال ممهدا لعلم يدعو إلى العالمية، وإلى التخفّف من غلواء القومية، ويدرس ماذا أخذ الآخرون وماذا أعطوا، وربما كان جهلا منّا بما أعطينا، وليس مناسبا أن نتحدث عن القليل الذى أخذنا، وعن الكثير الذى نطمع فى أن نأخذ، والأمجاد الفرعونية التى كانت تكتشف إذ ذاك، ويملأ الحديث عنها أركان العالم أجمع، كانت تبدو يومها، ولما تفكّ طلاسمها كاملة، حضارة منعزلة، لم تأخذ من أحد، ولم تعط أحد شيئا.

وربّما أيضا لأن هؤلاء الفتية العائدون كانوا يفتقدون روح المغامرة، فقد درسوا ما أرسلوا له، وتحركوا فى نطاقه، ويعملون فى حدود المناهج التى وجدوها، ثم ركنوا إليها، وشغلوا أنفسهم بالصراع الذى كان يجرى على الساحة الأدبية قويا صاخبا حول الجديد والقديم، والتراث والتغريب، أو آثروا السلامة فبعدوا عن أولئك وهؤلاء، وهو تفسير لا ينطبق على الدكتور طه حسين، إذ كان المغامرة مجسّمة،

يبحث عنها إن افتقدها، يحب العيش فى العواصف الهوج، ويحركها إذا سكنت، ويتخذ من الإثارة سلاحا يزلزل به الآسن فى حياتنا، حتى لو جاءت دعاواه ضجيجا أجوف لا شىء وراءه.

* * *

ومهما يكن من أمر فقد شُغلت الحياة الأدبية فى الثلاثينيات بقضايا جوهرية تتصل بتجديد الأدب شعرا ونثرا، وتطويره مفهوما وبناء، وبتحديث النقد ليواكب هذا التجديد، ولا يكاد أحد يأتى على ذكر مصطلح الأدب المقارن، فإذا اقتربنا من نهاية العقد الرابع من هذا القرن سوف تجرى الكلمة على قلم الشاعر **فخرى أبو السعود**، وهو مدرس لغة إنجليزية، تخرج فى المعلمين العليا عام ١٩٣١، وأرسلته وزارة المعارف فى بعثة إلى جامعة إكسترا بإنجلترا عام ١٩٣٢ لمدة عامين، ثم عاد ليعمل مدرسا فى العباسية الثانوية فى الإسكندرية أولا، ثم فى الرمل الثانوية بعدها، ولكنه انتحر عام ١٩٤٠، خلال الحرب العالمية الثانية، وهو فى الثلاثين من عمره.

كان فخرى أبو السعود يجيد اللغة الإنجليزية لأنه أُعد لتدريسها، ومتمكن من اللغة العربية وآدابها، ويحفظ الكثير الرائع من أشعارها فهو يحفظ ديوان البارودى كاملا، لا يندّ عنه بيت منه، وترجم فى المدة القصيرة بين عودته وانتحاره كتاب «تس» لتوماس هاردى، وأمدّ المجلات المختلفة كالمقتطف والهلال والرسالة والثقافة، بسيل من أبحاثه الجديدة وأشعاره، مما لفت إليه أنظار القراء. وقدم على صفحات مجلة الرسالة عام ١٩٣٦ دراسات موازنة عديدة بين جوانب من الأدبين العربى والإنجليزى، مثل الخيال، والمرأة، والأدب المكشوف، وأطوار الثقافة، والفكاهة، وأسباب النباهة والخمول، والطبيعة، وأثر الدين، والخرافة، وأثر الفنون، وشخصيات الأدباء، وأثر البيئة، والنقد وأثر نظم الحكم، وغرض الأدب، وأثر الترف، وغيرها.

ويرى «أن العرب الذين قبلوا الأعاجم أندادا فى دينهم ولغتهم وأدبهم، ترفّعوا عن آداب تلك الأمم، ولم يروا بأنفسهم – وهم معادن البلاغة وفحول الخطابة، ولغتهم لغة الدين والدولة والقرآن – حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم، فنظروا إلى الأدبين الفارسى واليونانى وغيرهما شزرا.. وخسروا بذلك، وضاق أفق

أدبهم كثيرا لاعتزاله غيره». وهى قولة تحتاج إلى إعادة تحرير، لأن العرب عرفوا الأدب الفارسى وتأثروا به، وعرفوا الأدب اليونانى وأعرضوا عن جوانب منه، لندرة القادرين على نقل شعر ملاحمهم إذ ذاك فى لغة عربية سليمة ومقبولة.

أوْرد الكاتب أبحاثه التى سبقت كلها تحت عنوان جانبى هو «الأدب المقارن» لكنها فى الحق ليست منه فى شىء، وإنما هى ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه، أو تختلف، عرضا فى الأدبين العربى والإنجليزى ومن ثم فهى لا تدخل تحت مفهوم الأدب المقارن، ولعلها جاءت صدى لبعض أفكار المدرسة المقارنة الأمريكية، وتجيز شيئا من مثل هذه الموازنات، ولكن ذلك لا يحول دون القول بأن فكرته عن الأدب المقارن لم تكن واضحة، ولعل له العذر فى أن الجامعات الإنجليزية لم تكن على أيامه تفسح لهذه المادة الجديدة مكانا فى برامجها، على نحو ما أوضحنا من قبل.

كانت كتابات فخرى أبو السعود مجرّد إرهاصات باكرة، قامت على أساس من المغامرة الفردية، ولم يكن لها أى صدى فى الحياة الأدبية، رغم أنه ظل يوالى الكتابة فيها أسبوعيا فى مجلة الرسالة على امتداد نصف عام كامل تقريبا، ولم يعلق عليها أحد بشىء، ولم تفتح الباب أمام باحث آخر وأصم الكتّاب والباحثون والنقاد آذانهم عن القضية تماما.

* * *

بعد عامين من مقالات فخرى أبو السعود صدر القرار الوزارى رقم ٤٩١٧، فى ٢٥ يولية ١٩٣٨، متضمنا لائحة دار العلوم الداخلية، وقد استحدثت فى مناهجها الدراسية دراسة الأدب الأجنبى، مادة مستقلة عن اللغة الأجنبية كلغة، فى الفرقتين الثالثة والرابعة، بواقع ساعة أسبوعيا لكل منهما، وكان الطلاب يدرسون الأدب اليونانى، ويضطلع بتدريسه الدكتور إبراهيم سلامة، والأدب الإنجليزى ويدرسه الأستاذ أحمد خاكى، ويبدو واضحا أن الذين وضعوا خطة الدراسة كانوا متأثرين بالنظم الإنجليزية فى التربية، وكان سلطانها إذ ذاك طاغيا على مؤسساتنا الثقافية من جانبين، أوّلها الأثر الذى غرسه القس الإنجليزى دنلوب، وهيمن على وزارة المعارف بوصفه مستشارا زمنا، وتلاميذه الأوفياء من بعده، والذين خلّفهم وراءه،

والجانب الثانى: الحرص على أن يذهب أوائل الطلاب فى دار العلوم إلى إنجلترا لمدة عامين، يدرسون خلالها شيئا من التربية، وشيئا من اللغة الإنجليزية، وقبل ذلك كله لتقع أعينهم على ما فى إنجلترا المحتلة لبلادهم من حضارة وتقدم، فيؤخذون بها، ويتخذونها مثلا. ذلك لأن الأدب المقارن دخل فى البدء الجامعات الإنجليزية والأمريكية عن هذا الطريق، وهو دراسة الآداب الأجنبية.

ولم أهتد رغم كل الجهد إلى المناهج التى كانت تدرس أو المواد التى كانت تعطى للطلاب، أو الكتب والمذكرات التى كانوا يستخدمونها، وأظنها لم تكن تتجاوز الخطوط الرئيسية، والمعالم الهادية فى كل أدب، من تيارات ومذاهب وتجديد، وأعمال خالدة، وشخصيات فرضت نفسها، وتجاوزت إمكانية أن تُنسى، مع الربط بينها وبين ما يشبهها أو يلتقى معها، أو يختلف عنها، فى الأدب العربى.

* * *

وفى ٢٤ من أبريل عام ١٩٤٦ صدر القانون رقم ٣٣ بضم دار العلوم إلى جامعة القاهرة، أو جامعة فؤاد الأول كما كانت تسمى حينذاك، بعد موافقة مجلس دار العلوم، «على أن تحتفظ بكيانها، وطابعها الإسلامى الخاص، وباسمها التاريخى»، وتضمنت خطة الدراسة، طبقا للائحة الداخلية، دراسة الأدب المقارن باسمه لأول مرة فى جامعة عربية، وكان نصيبه ساعتين أسبوعيا فى الفرقتين الثالثة والرابعة، وهى خطة سوف يصيبها التعديل فيما بعد لتصبح ساعتين فى الفرقة الرابعة فحسب.

كان الموضوع جديدا على الحياة الجامعية والأدبية فى مصر، وبداهة تعثر تدريسه منهجيا فى الأعوام الأولى، وكان أستاذنا عبد الرزاق حميدة (الدكتور فيما بعد) يدرسه لنا فى الفرقة الثالثة، وألّف فيه كتابه «فى الأدب المقارن» وصدرت طبعته الأولى فى القاهرة، فى ربيع الثانى ١٣٦٧هـ = فبراير ١٩٤٨، وقد درست الكتاب مع من درسوه، وأخذت يومها بطرافة موضوعاته، وبأسلوبه الشيق العذب، إلى جانب ما كان عليه الأستاذ نفسه من روح فكهة، وبشاشة ودود، وحين أعود إليه اليوم، بعد أن أمضيت رفقة الأدب المقارن دارسا أعواما طويلة، أدرك أن أستاذنا الدكتور عبد الرزاق حميدة ألمح فى مقدمة الكتاب إلى الخطوط الرئيسية للعلم، فى

دقة لا بأس بها، وأن غايته دراسة العلاقات بين الآداب، و «أن هذه العلاقات واسعة المدى، تشمل تأثير أدب فى أدب، وتأثر أديب بأديب، وأخذ عصر عن عصر، وتشابه حركات أدبية وتباينها، ونهوض مدارس أدبية مختلفة أو متشابهة، فى أزمنة ولغات متعدّدة، وسيطرة بعض العوامل وتأثيرها فى الآداب على اختلاف عصورها أو بيئاتها، ومدى هذا كله». «وأن هذه العلاقات تحتاج إلى براهين وشواهد، وأن من يتصدى لها لا يستغنى عن الوقوف على فعل البيئة والدين والعلوم السياسية والاقتصادية والحروب والاتصال التجارى والعلمى، وخصائص الأمم وطبائع الأجيال، وتطور الأفكار فى الآداب وتوجيهها وتلوينها بألوان مختلفة».

لكن هذه الأفكار، وهى تمثل فى مجموعها الخطوط العريضة لمنهج الأدب المقارن فى المدارس الأوربية والأمريكية ظلت نظرية تماما، وحاد عنها فى مجال التطبيق، وانتهى به الحال إلى عدد من الموازنات، يجد بعضها سندا له من اتجاهات المقارنة الأمريكية، وبعضها الآخر لا تسنده أية مدرسة، فهو مثلا يقارن بين المتنبى فى وصفه شِعْب بوّان وبين حمدونة بنت زياد فى وصفها واديا أندلسيا، «لأنهما متشابهان فى الموضوع، وعمدة الكلام فيهما وصف مكان ظليل نزل به الشاعر لاجئا، أو مجتازا عابرا». ومثل هذه الدراسة أدخل فى باب الموازنة، لأن الأدب المقارن لا يعرض للآداب التى تكتب فى لغة واحدة، وإنما يتناول تلك التى تكتب فى لغات متعدّدة. واللافت للنظر أن المؤلف أدرك ذلك عفوا، فهو يستخدم أثناء البحث لفظ «موازنة»، وقام بذلك فيما يتصل بالمعانى والأفكار، وفى جانب اللفظ، والتصوير فى كل منهما، وأخيرا وازن بين العروض والقافية عند كليهما، وتحدث عن الأسس التى تقوم عليها الموازنة فى كل منهما، وعن شخصية الشاعر أخيرا.

وأوقف فصلا على الموازنة بين الأدباء، عرض فيه تنظيرا بإيجاز لمنهج الموازنة، خاصة وعامة، وتجاوزه إلى التطبيق، فوازن بين بشّار وأبى العلاء خاصته، متتبعا تأثير العاهة فى كل منهما، فكلاهما كان كفيفا، وانتهى بالدراسة إلى موازنة عامة بين مكفوفى البصر من الشعراء، فأضاف إليهما الشاعر الإنجليزى ملتون فى بعض أشعاره، فى الفردوس المفقود، والفردوس المردود، وشمشون ودليلة، وردّ قصته الأخيرة هذه إلى أصلها العبرى فى سفر القضاة، ووازن بين بشّار وأبى العلاء؛

وألكسندر بوب الإنجليزى فى الهجاء، وطول اللسان، والتبرم بالجماعات.

ووازن بين المتنبى وأبى العلاء، وبين جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة، وعرض لموقف الشعراء من البحيرات، فتحدث عن قصيدة البحترى فى وصف بركة المتوكل، وقصيدة المتنبى فى وصف بحيرة طبرية، وقصيدة لامرتين الفرنسى: «البحيرة»، وانتهى إلى أن «هذا التشابه فى الموضوع يسترعى الانتباه، فيقف وقفة موازنة بين ما جاءت به عبقرية كل منهم، والشعور الذى استولى عليه عند إنشاد قصيدته».

ووازن بين المعرّى ودانتى، الأوّل فى رسالة الغفران، والثانى فى الكوميديا الإلهية موازنة استهدف بها غايات جمالية خالصة لا تدخل فى باب الأدب المقارن، ولو فعل كما فعل المستشرق الإسبانى ميجيل أسين بلاثيوس بأن بحث عن الأصول الإسلامية فى عمل الأديب الإيطالى الكبير، ووثقها، لكان هذا العمل من صميم المقارنة فعلا.

وعرض لأصول الموازنة بين عصرين وما تتطلبه، ووازن بين الأدب العربى فى العصر الجاهلى وفى العصر الأموى، وهو أمر خارج عن نطاق المقارنة قطعا، وبكل المقاييس. ودرس صيد الذئاب عند الفرزدق والبحترى والشريف الرضى والمتنبى من العرب، ودى فينى من الفرنسيين، وأدب الصيد بعامة، وقارن بين أقدم المسرحيات فى مصر واليونان، ووازن بين فَنَّى الشعر والنثر، وأنهى كتابه بفصل عن صعوبة المقارنات والطريق إلى تيسيرها، والتغلب عليها، ثم تحدث عن فائدتها أخيرا.

كان الدكتور عبد الرزاق حميدة يدرس هذه المادة شابا لما يحصل على الدكتوراة، وقد تخرّج فى دار العلوم عام ١٩٣١ وكان من أوائل دفعته، فأرسل فى بعثة إلى إنجلترا ليدرس التربية واللغة الإنجليزية، ومن الواضح أن فكرته عن منهج المقارنة كما أرسى أسسه الفرنسيون لم تكن واضحة تماما، ومن هنا جاءت دراساته التطبيقية، فى الجانب الأكبر منها، موازنات مفيدة، وجديدة، وجذّابة، ولكنها لا تنتمى إلى عالم المقارنة. وقد توقف فيما بعد عن تدريس الأدب المقارن، لعودة

الدكتور محمد غنيمى هلال من بعثته، ثم انتقل رئيسا لقسم اللغة العربية فى كلية البنات بعين شمس، وظل فيه إلى آخر حياته.

* * *

وكان يضطلع بتدريس الأدب المقارن فى الفرقة الرابعة الدكتور إبراهيم سلامة، وهو فرنسى الثقافة، تخرج فى دار العلوم عام ١٩١٨، وكان من خطباء ثورة ١٩١٩ شابا، وعُيِّن أمينا لمكتب البعثة التعليمية فى باريس عام ١٩٢٥ فوكيلا لمديرها، مع تكليفه دراسة التربية وعلم النفس، ولكنه أُرجع إلى مصر بعد قليل لاتهامه بأنه يشتغل بالسياسة، وفى عام ١٩٢٨ سافر فى بعثة إلى فرنسا وسويسرا للدراسة، وأمضى فيها تسع سنوات كاملة، درس خلالها التربية وعلم النفس التجريبى فى معهد جان جاك روسو بجنيف، ودرس الأدب فى جامعة باريس، وحصل منها على دكتوراه الدولة بامتياز، وبعد رجوعه عام ١٩٣٧ عمل أستاذا للتربية وعلم النفس والفلسفة بدار العلوم، وفى عام ١٩٤٥ اختير أستاذا للأدب العربى بدار المعلمين العالية فى بغداد، وبعدها عاد إلى كلية دار العلوم أستاذا للبلاغة والنقد الأدبى.

كان الدكتور إبراهيم سلامة متدفق الكلمة، ساحرًا حين يحاضر، تطاوعه اللغة فى يسر، وتستجيب له الألفاظ فى سهولة، وتغلب عليه فى محاضراته بالكلية النزعة الخطابية، ولم يكن يصبر على التأليف ويؤثر أن يلقى طلابه محاضرا على الدوام، يفجر بينهم القضايا، ويحرك فيهم راكد الفكر، وهم حوله مأخوذون بروعة أسلوبه، فإذا انتهت المحاضرة لم يشعروا بمرور الوقت، بعدها يدركون أنه لم يبق معهم منها فى أدمغتهم وذاكرتهم إلا القليل.

ولكن الطلاب فى حاجة إلى شىء بين أيديهم يعودون إليه حين يسترجعون ما درسوا، ويتهيأون للامتحان، ومن ثم اتفقوا فيما بينهم على أن يسمعوا له، ويدونوا وراءه، ثم يلتقون جماعة جماعة، يراجعون ما دوّنوا، وعند كُل فوت، وفى كل تقييد أخطاء، لأن أفكار المحاضر تتدفق بين أيديهم بلا توقف، ثم استأذنوه فى أن يطبعوها، وجاءت فى صورة متواضعة، وبقدر عدد الطلاب فحسب، وكان ذلك دافعًا

له، إلى جانب ظروف إدارية أخرى[١٤]، إلى أن يعيد النظر فيها، وأن يشذّب تشتتها، وأن يضيف إليها ما ينقصها، فكان منها كتابه «تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة فى الأدب المقارن»، وصدر عام ١٩٥٢، ولم تصدر منه غير هذه الطبعة.

كانت تدريس الدكتور إبراهيم سلامة تاليا زمنا لتدريس الدكتور عبد الرزاق حميدة، ومن ثم كانت دراسته تطبيقية بالطبيعة، لم يقف معها عند تاريخ العلم، وإن ألقى بشىء من مناهجه، ولكن الدكتور سلامة خطيب محاضر أكثر منه مؤلفا منهجيا منظما، ويجمع فى رأسه أشتات ثقافات عديدة، عربية وفرنسية ويونانية، وبلاغة ونقد، وتربية وعلم نفس، وعرف كتاب فان تيجيم عن الأدب المقارن وأفاد منه، وأورده فى مصادره، فترك هذا كله صدى قويا فى كتابه.

بدأ الدكتور سلامة دراسته مبيّنا مكانة الأدب المقارن بين الأدب مرسلا وتاريخ الأدب، وماذا يراد بالمصطلحين فى القديم والحديث، عند العرب وفى أوربا، وعلى أى شىء يطلقان، فى حديث طويل، وهو يدلل بالبيت من الشعر على ما يقول، ولا يقف عند التدليل، وإنما يتناول ما فيه من بلاغة وجدة، ثم ينتهى إلى تعريف الأدب بأنه «فكرة مصوّرة مزجاة بعاطفة»، ويعرض فى فصل خاص العناصر الدافعة لتكوين الأدب المقارن، ومعه يعود إلى مناقشة تعريفه للأدب من جديد، ويرتد من ذلك إلى عبد القاهر الجرجانى، ويفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبية، ويعرض معها للترجمة من لغة إلى أخرى، والصعاب التى تواجه مترجم النص الأدبى، لأن لغته ليست ألفاظا محدّدة المعانى، وإنما صور وخروج عن دلالات الألفاظ المفردة، ولا يكون أدب إلا بهذا الخروج فأيّها تترجم: المعانى الأصلية التى جرت بها الفكرة أم المعانى الأضافية التى جرى بها الأسلوب؟

وبعد أنْ بيّن أنّ الأدب المقارن ليس هو الأدب المحض، ولا تاريخ الأدب، وأنّ

---

(١٤) حول عام ١٩٥٠ تضمنت ميزانية دار العلوم درجة مدير عام واحدة، ورشحوا لها أستاذنا حامد عبد القادر وكان أحدث تخرجا وسنا من الدكتور إبراهيم سلامة، ولكنه أوفر إنتاجا فرجح جانبه لها لهذا السبب، فما كان من الدكتور سلامه إلا أن طلب من مدير الجامعة أن يمهله شهورا، أصدر فيها ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو، وكتاب «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان»، ثم حُلت المشكلة بأن تضمنت الميزانية درجتين بدل واحدة فيما أذكر.

أيًّا من المادتين لا تغنى عنه، وأن له منطقة نفوذه التى يعمل فيها متأثرا بها ومؤثّرا فيها، أخذ يبحث لهذا العلم عن نظرية يقوم عليها، ورأى ذلك صعبا فى علم ناشىء كالأدب المقارن، وانزلق من هذه القضية ليتحدث عن العلمية والذاتية فى النقد الأدبى، والأولى تفرض وجود القوانين والثانية تأباها، وتناول دور مدام دى ستال فى نقدها التوضيحى، وتقريرها العلاقة بين الأدب والحالة الاجتماعية، ومحاولات سنت بيف فى تحييد الناقد، ونظرية تين القائمة على السلالة والبيئة واللحظة، ونظرية تطوّر الأنواع عند برونتيير، ونظرية عبد القاهر فى الترجمة، وأطنب القول فى هذه الأخيرة، وتناوله لكل هذه القضايا عميق وجاد، وجيد الاستشهاد، ولكن صلتها بالأدب المقارن بعيدة وغيره مباشرة، ومكانها النقد الأدبى.

ويأتى الحديث عن «قوانين التقليد» ومدى تطبيقها على الأدب المقارن مقحما، لأن الأدب المقارن يعرض للتأثير والتأثّر، وهما جد مختلفان عن التقليد، لأن هذا قيد يعوق، وتلك غذاء ينميّ، وكان فى حديثه عالة على العالم الاجتماعى الفرنسى تارد، فى كتابه الضخم عن «قوانين التقليد»، وهى دراسة تتصل بعلم الاجتماع، وموجهة إلى علمائه فى المقام الأول، ومضى يطبق هذا القانون على تلاقى المدنيّتين «تعلو إحداهما الأخرى، فتكون منها قوية هى الموجبة، أو المعطية، وتكون منها ضعيفة، هى السالبة أو اللاقفة»، وكان هذا الفصل اقتباسا من رسالته للدكتوراه فى جامعة باريس، وكانت عن «الثقافة الإسلامية فى مصر وأثرها فى الثقافات المدنية وتأثّرها بها»، وتقدم بها عام ١٩٣٨. وفيه عرض لتلاقى مدنيّة البطالسة فى مصر بمدنيّة اليونان، والمدنيّتين اليونانية والرومانية، والعبرية واليونانيه، والفارسية والعربية، وتحدث عن الأثر الفارسى فى الشعر العربى، وعن دور ابن المقفع وما كان يهدف إليه من ترجمة كليلة ودمنة، وكتابيه «الأدب الصغير» و «الأدب الكبير»، وأوجزه فى غايات ثلاث: نقد الواقع، والحكم والنصائح، وسياسة الحكم. وختم الفصل بحديث عن تلاقى المدنيتين الغربية والعربية، عرض فيه لعوامل التأثير الأوربية منذ حملة نابليون عام ١٧٩٨ ـ ١٨٠١، وما أدت إليه من نتائج على الصعيد الفكرى والثقافى، وموقف محمد على الكبير منها، وتتبع الخطوط العريضة لحركة البعثات، ودورها فى حركة البعث العربى بعامة والمصرى بخاصة.

ثم تناول العوامل المؤثرة فى الأدب، وهى: الطبيعة، والبيئة، والسياسة، وتناول مظاهر هذه العناصر فى الشرق والغرب، واستشهد عليها من الأدب العربى والآداب الأوربية، وهى من النقد المقارن، ولكنها ليست من الأدب المقارن فى شىء، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن الفصلين الأخيرين وهما عن: «العلوم والأدب»، و «رسالة الأدب ورسالة الأديب»، فهما من النقد ومباحثه. والحق أن الكثير من مباحث الكتاب تجىء على هامش الأدب المقارن، ولكن الدكتور سلامة، فى سعة معارفه، وفخامة أسلوبه، وتدفق بيانه، يمضى بك فى كل سطر إلى جديد من المعارف، أو مفارقات من الفكر، فلا تحس معه بالملل، أو بأنك تقرأ شيئا غير مفيد.

* * *

وبينما دار العلوم وحدها تدرس الأدب المقارن وتعنى به، وتجاهد فى أن تلفت النظر إليه، نشرت دار الفكر العربى فى القاهرة ترجمة كتاب «الأدب المقارن»، للمقارن الفرنسى الشهير فان تيجيم، فى تاريخ يعود إلى ١٩٤٥ استنتاجا، لأن الطبعة لا تحمل تاريخا، وكان الكتاب الأول فى سلسلة اعتزمت نشرها بعنوان: «دائرة المعارف الأدبية العالمية»، وتشمل نشر سلسلة من الكتب تتناول تاريخ مختلف الآداب قديمها وحديثها، شرقيّها وغربيّها، وأخرى تتناول المذاهب الأدبية المختلفة، من كلاسية ورومانسية ورمزية وغيرها، أو الأجناس الأدبية من شعر ورواية وقصة ومسرح، وتتوج هذا العمل كله «بقاموس أدبى مرتب على حسب حروف الهجاء، يترجم لأدباء العالم قديمهم وحديثهم، ويحصى الآثار الأدبية العالمية الكبرى، ويتناول كل ما يتصل بذلك من أسماء الأبطال والمواقع والبلدان».

وهى خطة طموح، كما ترى، وتدخل فى نطاق الأدب المقارن جملة، ولكنها أكبر من طاقة فرد، ومن إمكانية دار نشر متواضعة، ولا أعرف أن شيئا تحقق من برنامجها غير ترجمة «الأدب المقارن» هذه التى نعرُض لها، وهى لا تحمل تاريخا، ولا اسم المترجم، وإنما بها مقدمة بتوقيع محمد محمود الخضرى مدير دار الفكر العربى، تحدّث فيها عن مشروعه الذى أومأنا إليه، وعن الكتاب نفسه، عسى أن يكون نشره «حافزا للباحثين العرب على أن يضطلعوا بهـذه المهمة، بمـا يكشف لهم من آفاق، وما يثير فى أذهانهم من مسائل، وما يعرض لهم من موضوعات، وما يقدم

إليهم من مناهج وأصول». وترجمة الكتاب لا بأس بها، رغم أنها ليست الغاية التى نطمح إليها.

وبعد هذه الترجمة بأعوام ثلاثة، أو بالدقة فى عام ١٩٤٨، أصدرت دار المعارف كتابا يحمل عنوان «الأدب المقارن» **للدكتور نجيب العقيقى**، وبعد ذلك بأعوام طويلة أعاد نشره فى جزئين، بعد أن زاد فيه ونقص، وعدَّل وعدل، وعنوان الكتاب خادع تماما، فهو ليس من الأدب المقارن فى شىء، وإنما يتناول قضايا نقدية خالصة.

* * *

كان احتفاء جامعة القاهرة بدار العلوم حين ضُمت إليها كبيرا، وبدت مظاهر هذا الاهتمام فى العديد من البعثات التى خصصت لأوائل المتخرجين، وشملت مختلف الفروع التى تدرس فيها، وكان من بينها بعثة لدراسة الأدب المقارن، وهى أول بعثة تخصص قصدا لدراسة هذا العلم، لا فى مصر وحدها، وإنما فى العالم العربى كله، وكانت من نصيب **محمد غنيمى هلال**، الذى تخرج عام ١٩٤١، ومكانها جامعة باريس، وكان المبعوث من خيرة الطلاب، وأقام فى فرنسا حتى عام ١٩٥٢، تمكن فيها من اللغتين الفرنسية والفارسية تمكنّا كاملا، وعرف من اللغات الأوربية الأخرى الإنجليزية والإسبانية، وبذلك تمكن من عدة المقارن الأولى، وهى معرفة عدة لغات.

عندما عاد الدكتور **محمد غنيمى هلال** من الخارج، وكلت إليه دار العلوم عام ١٩٥٣ تدريس الأدب المقارن، إلى جانب تدريس النقد الأدبى الحديث، ومتحمّسا لمهمته، ومتمكنا من مادته، دفع فى عامه الأول من العمل بكتابه «الأدب المقارن»، وصدر فى السنة نفسها، وكان وقفا على تاريخ العلم ومناهج البحث، فى إيجاز شاف، وكسره على قسمين: شرح فى الأول منهما معنى الأدب المقارن، وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته فى أوربا، والدعوة إلى إقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية. وخصص القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن، وطرق البحث فيها، واتكأ فى دراسته على كتابى **فان تيجيم** وجويار الفرنسيين، متمثلا لهما خير تمثيل، ومضيفا إليهما تجاربه، فى لغة صافية، وفكرة واضحة. ولكم تمنيت أن يبقى الكتاب على هذا النحو، حتى لو أضاف إلى المادة مزيدا من التفاصيل، لأن المبادئ

والمناهج عدة. كل مقارن أمّا التطبيق فيختلف، ويتطور، ويتنوّع، وأن يجعل تطبيقه لهذه المبادئ بعيدًا عن الكتاب المختص بها، كما صنع فى دراسته «ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى: دراسات نقدية ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى»، وتضمنت عنوانا جانبيا: «من مسائل الأدب المقارن»، وصدرت الطبعة الثانية منه تحمل عنوان: «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية»، وصدرت عام ١٩٦٠، أمّا الأولى فكانت بلا تاريخ.

ذلك أن الطبعة النانية من كتاب الأدب المقارن للدكتور **غنيمى هلال**، وصدرت عام ١٩٦١، وما تلاها من طبعات لم تتوقف حتى يومنا هذا، رغم وفاة المؤلف فى قمة نضجه عام ١٩٦٨، تختلف تماما عن الطبعة الأولى، ذلك أن المؤلف أصدر بعد «الأدب المقارن» كتابه «مدخل إلى النقد الأدبى الحديث» وصدر عام ١٩٥٨، أو «النقد الأدبى الحديث» فحسب فى الطبعات التى بعد الأولى، وهو كتاب أستاذ فى مادته، وفيما يبدو فإن الكثير من مادته توفّر لدى الدكتور غنيمى هلال، إلى جانب الرغبة فى تضخيم كتاب «الأدب المقارن»، مما دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى «الأدب المقارن»، تتصل أصلا بالنقد الأدبى، وصلتها بالمقارنة هامشية، كالحديث عن المذاهب الأدبية الكبرى من كلاسية ورمانسية ورمزية وواقعية، وغيرها. أو أنها موضوعات تطبيقية الأحرى بها أن تجىء فى كتاب مستقل، وإقحامها هنا جعل منها رءوس موضوعات فحسب، عالجها متسرّعا، وتركها مبتسرة، كالموشّحات والأزجال وتأثيرها فى شعراء التروبادور، أو التأثير المتبادل فى العروض والقافية بين الأدبين العربى والفارسى، أو القصة فى الآداب الأوربية والعربية، وغيرها. ومن ثَمَّ فإن القارئ المبتدئ، ومعظم المثقفين مبتدئين فى هذا العلم، يتوه بين صفحات الكتاب، ولا يدرى أيقرأ كتابا يقدم تاريخًا للعلم ومنهجًا، أو تطبيقا يتابع قضية معينة.

كان تأثير الدكتور **محمد غنيمى هلال** فى تحديد مسار الأدب المقارن حاسمًا، أشاع منهجيته السليمة، وتناول موضوعات منه فى أبحاث مستقلة، كالمواقف الأدبية، والنماذج الإنسانية، وجعل منه علمًا واضحًا مستقلا، فبدأت الجامعات الأخرى، مصرية وعربية، تحذو نهج دار العلوم، فأدخله قسم اللغة العربية فى كلية

الآداب بجامعة عين شمس فى مناهجه، وعهد إلى غنيمى هلال نفسه بتدريسه، ثم انتقل إلى كل أقسام اللغات العربية بكليات الآداب، ولو أن الدراسة نفسها لا تجرى فيها كلها بمستوى واحد من الجدية، لأن توفر الأستاذ المتمكن فى هذه المادة عسير، كما أن الطالب العربى تنقصه الخلفية التى تعين الأستاذ وتيسر مهمته، ومن ثم فهو يقوم بعمل بالغ الصعوبة، لكى يوقف الطلاب على التأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة، وحظهم من معرفة الأدب العربى نفسه محدودة، فضلا عن الآداب الأخرى شرقية وغربية.

ولم يقدم أحد حتى هذا الساعة كتابا آخر فى مستوى دراسة الدكتور **غنيمى هلال**، وثمة مذكرات كثيرة تُعد للطلاب، وتطبع بعددهم، وتنقل منه، وهى أدخل فى باب التجارة منها فى باب العلم. ولكن ذلك لا يعنى أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، لأن ثلاثين عاما كاملة مرت على ظهور الطبعة الأولى من كتاب الدكتور غنيمى هلال، ظهر فيها جديد كثير، وتغيّرت آراء على نحو جذرى، وظهرت أفكارٌ تستحق أن تُعرض، وأن تُناقش، وأن نعرفها، هذا إلى جانب أنّ الدكتور غنيمى وقف ببحثه تاريخا وعرضا عند المدرسة الفرنسية وحدها، على حين أن المقارنة الأمريكية لها آراء تختلف عنها، وللألمان والإيطاليين أفكار جديرة بالنظر، ويأمل كاتب هذه السطور، بكتابه هذا أن يدفع بمعرفتنا لهذا العلم خطوة إلى الامام.

* * *

بقى أن نشير إلى أن حركة الترجمة التى ازدهرت فى الخمسينات، وتبنتها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية، وخططت لها جيدا تحت اسم «الألف كتاب» لم يفتها أن تترجم ما يتصل بالمقارنة من الكتب، فترجمت كتاب «الأدب المقارن» للباحث الفرنسى جويار، وتولى ترجمته الدكتور محمد غلاب، المتخرج فى جامعة ليون بفرنسا، وأستاذ الفلسفة فى كلية أصول الدين بالأزهر، وصدرت الترجمة عام ١٩٥٦ وهذه الترجمة تمت على أساس الطبعة الأولى للكتاب، والتى صدرت فى باريس عام ١٩٥١، ولكن المؤلف الفرنسى أعاد طبعه ثانية بعد عشر سنوات، وصدرت الطبعة الثانية، فى باريس عام ١٩٦١، وفيها عدل المؤلف عن كثير من آرائه إلى مواقف جديدة، ومن ثم يمكن القول أن الترجمة العربية لا تمثل كلمة المؤلف الفرنسى الأخيرة.

وثمة دراسات أخرى تطبيقية، تتفاوت اقترابا وبعدا من منهج المقارنة السليم، وتوجد على امتداد الوطن العربى كله، وأتيت على ذكرها فى قائمة المراجع آخر الكتاب.

* * *

فإذا تركنا مصر إلى بقية العالم العربى وجدنا صدى الخطوة المصرية خافتا ومتأخرا، لأن الجامعات العربية نشأت متأخرة عن الجامعات فى مصر بما يزيد عن ربع قرن من الزمان عند أقدمها، وتعثرت فى خطواتها الأولى زمنا، وتأثرت بالأجواء المحيطة بها، سياسية ودينية واجتماعية فى المقام الأول، ومن ثَمَّ لم يحظ الأدب المقارن بأية عناية بين مناهجها حتى أوائل الستينيات، وبعدها أصبح الأدب المقارن يدرس نظريا فى معظم كليات الآداب فى الجامعات العربية، أو الكليات الشبيهة، ولو أن الأمر ظل واقعا يتوقف على توفُّر الأستاذ القادر، والطالب المقبل، والأول نادر والثانى قليل.

وكانت جامعة الجزائر استثناء واضحا من هذه القاعدة، فقد أنشأها الفرنسيون فى العاصمة غداة احتلال الجزائر عسكريا جامعة فرنسية لأبناء المستعمرين وحدهم، لغتها الفرنسية، وتحتذى فى مناهجها خطى جامعة باريس، ويجىء نشاطها الثقافى صدى لما يجرى فى هذه، وقد بدأت كلية الآداب فى جامعة الجزائر الفرنسية تدرس الأدب المقارن بعد الحرب العالمية الأولى مادة مستقلة، فلما اختارت نظام العمل بالشهادات بدل المواد أصبح الأدب المقارن شهادة متميزة وقسما مستقلا، وفى كل الحالات كان محتواه أوربيا خالصا، وكان على الطالب لكى ينال الإجازة فى الأدب، أن يحصل على أربع شهادات، ثلاث من القسم الذى ينتسب فيه، ورابعة من خارجه فى الأقسام الأخرى التى تلتقى معه على نحو ما، أو حتى من الكليات العلمية.

وغداة استقلال الجزائر كانت إجازة اللغة العربية تتطلب الحصول على أربع شهادات هى: الأدب العربى، واللغويات، والحضارة الإسلامية، وكلها تدرس فى قسم اللغة العربية، وشهادة الأدب المقارن وتدرس باللغة الفرنسية فى قسم اللغة الفرنسية، وهكذا أصبحت عقبة مثبطة فى طريق الطلاب الجزائريين غير

المتفرنسين، إلى أن تقرر فى عام ١٩٦٨ تعريب شهادة الأدب المقارن، ووقع على كاتب هذه السطور عبء الاضطلاع بهذه المهمة، وعاونه فى ذلك زملاء فضلاء، جزائريون ومصريون، وفى التطوير الذى تم عام ١٩٧٥، وأعده بيت خبرة أمريكى، ألغيت كلية الآداب، وحلّت مكانها معاهد عليا مستقلة ومتعددة، وانتهى الأمر بشهادة الأدب المقارن إلى أن تصبح مادة تدرس فى معهد اللغة العربية وآدابها، غير أن جامعة قسنطينة تجاوزت هذه المرحلة، وأنشأت معهدا يتبعها خاصا بدراسة الأدب المقارن.

وفى السنوات الأولى من الاستقلال، وقبل أن تتحول كلية الآداب إلى معاهد عليا، حاول بعض الشباب الجزائرى فى الجامعة أن يواصلوا العناية بالأدب المقارن على النهج الفرنسى، فأنشأوا الجمعية الجزائرية للأدب المقارن، وأصدروا مجلة «كراسات الأدب المقارن» سنوية باللغة الفرنسية، وصدر منها ثلاثة أعداد، أعوام ١٩٦٦، و١٩٦٧ و١٩٦٨، وتضم عددا من الدراسات الجيدة، ولكن تسرب بعض الفرنسيين والمتفرنسين الجزائريين إليها، واحتيائهم بها، ولم يكونوا من الناحية الوطنية فوق مستوى الشبهات، وما شاب بعض أبحاثها من انحياز يوحى بأنها موجهة لتخدم غايات فرنسية فى المقام الأول، أطفأ الحماسة حولها، فهاجر القائمون عليها من الجزائريين إلى فرنسا، وانحلت الجمعية، وتوقفت المجلة عن الصدور.

يمكن القول الآن أن بقية جامعات العالم العربى على امتداده تعرف كلها مادة الأدب المقارن، اسما على الأقل، وجلّها يدرجه بين مواد الدراسة لطلابه، فى أقسام اللغات العربية؛ يدرسه الطلاب تكليفا أو على الخيار وتتفاوت الجامعات العربية فيما بينها فى نوعية المادة، وعدد الساعات، وإدراك ما يعنيه المصطلح بدقة، وتدريسه علمًا على نحو يجعله مفيدا.

ماهية الأدب المقارن

ما الأدب المقارن؟

أدب مقارن تعبير ناقص وضروري معا، لأن استعماله يعود إلى قرن مضى، ولم يعد ممكنا أن يترك مكانه لتعبير آخر أقل حيرة وأدنى غموضا، لأن الكلمات البديلة المقترحة، مثل «الآداب الحديثة المقارنة»، و «تاريخ الآداب المقارنة» و«التاريخ الأدبي المقارن» وغيرها، إما بالغة الطول، أو موغلة فى التجريد، وفى كل الأحوال لم تنجح فى أن تفرض نفسها.

إن كلمة «أدب» تعنى الخلق والإبداع، والأدب المقارن فيما يراد منه لون من الدراسات الأدبية، والمقارنون يوازنون بين أديبين على الأقل، ويقابلون بين أدبين عادة، فهم باحثون وليسوا مبدعين. ومع ذلك فإن بداية أى مدخل لدراسة الأدب المقارن تقوم دون شك على البحث عن تحديد واضح له. وأفضل الطرق لذلك، فيما أرى، أن نلزم نهجا وسطا بين المدرسة الفرنسية المحافظة والمدرسة الأمريكية المتحررة، ونحن لا نهدف من وراء هذه المحاولة أن نضع، على أى نحو، قيودا من حديد تطوّق هذا العلم، ولما يتجاوز مرحلة الطفولة، وإذا أسرفنا قلنا إنه يعيش مرحلة البلوغ، ولكنه لما يبلغ سن النضج، ونفضل عند تحليل أية مادة معقدة، بطريقة منهجية، أن نبقى حذرين، حتى لا تلقى بنا المغامرة فى مهاوى الخطأ أو التناقض.

كان فان تيجيم أول من قدم تعريفا للأدب المقارن فى كتابه الموجز عنه، وصدرت طبعته الأولى فى باريس عام ١٩٣١، يقول: «**إنه العلم الذى يدرس على نحو خاص آثار الآداب المختلفة، فى علاقاتها المتبادلة**». وليس المقصود بالمقارنة إذن أن نجمع المتشابه من الكتب والنماذج والصفحات فى مختلف الآداب، لنعرف وجوه الشبه أو الخلاف بينها، جريا وراء المعرفة، أو رغبة فى الوصول إلى حكم تفضيلى، أو استجابة لغاية فنية، لأن هذا الضرب من المقارنة شيّق ومفيد، ويعين

على إنماء الذوق، وإذ كاء الفكر، ولكن ليست له قيمة تاريخية، ولا يتقدم بتاريخ الأدب خطوة واحدة إلى الأمام. على حين أن المقارنة الحقة وهى ذات معنى علمى خالص، وينبغى أن نفرغها من كل دلالة فنية، تحاول - ككل علم تاريخى - أن تشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل، ليمكن فهم وتعليل كل واحدة منها بطريقة أفضل، فهى تعطى المعرفة أسسا أكثر رحابة وسعة حين ترد أكبر عدد ممكن من الوقائع إلى أسبابها. وتقرير التشابه أو الاختلاف بين كتابين، أو مشهدين، أو موضوعين، أو صفحتين، من لغتين أو أكثر، إنما هو نقطة البدء التى تتيح لنا اكتشاف تأثر أو اقتباس، أو غير ذلك وتتيح بالتالى أن نفسر أثرًا بأثر، ولو تفسيرا جزئيا.

ويتابع **جويار** فى كتاب له موجز أيضا، وصدر فى باريس عام ١٩٥١م، ويحمل العنوان نفسه: الأدب المقارن، فان تيجيم فى معنى الأدب المقارن ومضمونه، ويقول فى إيجاز واضح، إنه «**تاريخ العلاقات الأدبية الدولية**».

وقد كتب **كاريه** مقدمة هذا الكتاب، وحدّد الأدب المقارن بأنه «**فرع من تاريخ الأدب يدرس العلاقات الفكرية الدولية، والصلات الواقعية التى توجد بين الأشخاص، والأعمال ومصادر الألهام، بل حتى بين حيوات الكتّاب الذين ينتمون إلى آداب متعددة**. وهو لا ينظر أساسا إلى الأعمال الأدبية من حيث قيمتها الأصلية، ولكنه يعنى على الأخص بالتحولات التى تخضع لها فى كل دولة، والصورة التى انتهت إليها فى كل مؤلف استعارها، ولا شىء، كما يقول **بول فاليرى**، أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة».

وأوضحت **آنا سابيتا ريفنياس** وجهة النظر الإيطالية فى تحديد مصطلح هذا العلم، وذلك فى الجزء الخاص بالأدب المقارن من سلسلة «مشكلات شرقية»، وصدر فى ميلانو عام ١٩٤٨، وهى ترى أن الأدب المقارن «**علم حديث يهتم بالبحث فى المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة**».

ويعرفه أون أولدردج فى كتابه «الأدب المقارن: المادة والمنهج» بأنه: «**العلم الذى يزوّد القارئ بوسيلة تمكنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة فى**

الـزمان والمكـان دون اعتبار للحـدود الإقليمية الضيقـة»، فهو يشمـل النشاط الإنسانى كله، ويدرس الظواهر الأدبية دون نظر إلى المكان الذى نشأت فيه.

وتعد المحاولة التى قام بها هنرى ريماك، فى كتابه الذى يحمل أيضا عنوان «الأدب المقارن: المادة والمنهج»، وصدر فى كاربونديل بالولايات المتحدة عام ١٩٦١ أكثر طموحا وأقل تعسّفا، فقد وسّع تعريف الأدب المقارن وزاد فيه، ورأى أنه «دراسة الأدب فيما وراء حدود إقليم معين، ودراسة العلاقات بين الأدب ونواحى المعرفة الأخرى بما فيها الفنون الجميلة، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية والعلوم التجريبية، والديانات، وغيرها».

وعرض الناقد الأمريكى رينيه ولك للأدب المقارن ثلاث مرات: تحدث عنه أولا فى كتابه «نظرية الأدب»، وصدرت الطبعة الأولى منه باللغة الانجليزية عام ١٩٥٣، وفيها عرّفه بأنه «أية دراسة للأدب تتجاوز حدود الأدب القومى». وعرض له ثانية فى كتابه «مفاهيم النقد الأدبى»، وصدر عام ١٩٦٣، فتحدث عن أزمته، والصعوبات التى يلاقيها، والشكوك التى تثار حوله، دون أن يعرض لتعريفه أو تحديد ماهيته. وأخيرا تناول تعريفه تفصيلا فى دراسته «مصطلح الأدب المقارن وطبيعته»، ووجهة نظره هنا جديرة بأن تنقل كاملة:

«يدرس الأدب المقارن الأدب مستقلا عن حواجز السياسة والجنس واللغة، ولا يمكن أن ينحصر فى منهج واحد، فالوصف، والتشخيص، والتفسير، والقص، والتوضيح، تستخدم كلها فى معالجته، بنفس القدر الذى نستخدم فيه المقارنة. ولا يمكن للمقارنة أيضا أن تقتصر على العلاقات التاريخية الفعلية، لأن ثمة ظواهر متشابهة فى اللغات أو الأجناس الأدبية ذات قيمة كبيرة رغم أنها لا ترتبط تاريخيا، مثل دراسة التأثيرات التى يمكن اكتشافها بالقراءة أو ما يماثلها، وهو ما تثبته تجربة الدراسات اللغوية الحديثة، وينبغى أن يتعلمه دارسو الأدب. ومن المؤكد أن دراسة مناهج الرواية أو الأشكال الغنائية فى اللغة الصينية، والكورية، ولغة بورما، والفارسية، لها ما يسوغّها، كما هو الحال تماما فى دراسة العلاقات الطارئة بالمشرق التى يمثلها «فولتير» فى مسرحيته «يتيم الصين». كذلك لا يمكن أن نحصر الأدب المقارن فى تاريخ الأدب، ونستبعد النقد والأدب المعاصر، لأن النقد كما بينت فى

مرات كثيرة لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ، إلى جانب أنه ليس ثمة حقائق قاطعة فى الأدب. ومجرّد أن تختار من بين ملايين الكتب يُعدّ عملا نقديا، واختيار السمات أو الجوانب التى ربما عالجها الكتاب لون من النقد أو الحكم».

وإذا بدا لنا أن نجمل هذه التعريفات المتقاربة فى صيغة تجمع بينها جميعها، أمكن أن نقول: «**الأدب المقارن دراسة العلاقات بين أدبين قوميين أو أكثر**». وهو تحديد يرضى الجميع، ويتفق واقعا مع مظاهر النشاطات المختلفة فى مجالات الأدب المقارن.

● شىء من الإيضاح:

ولكن هذا التعريف يحتاج بالضرورة إلى شىء من الإيضاح، لأن بعض كلماته تبدو عند الوهلة الأولى غير محدّدة بدقة. ماذا نفهم مثلا من كلمة علاقة؟ وما الأدب؟ وما الأدب القومى؟. وهى أسئلة ربما تقع فى الخاطر عفوا، وقد يبدو الحديث عنها مبالغة، أو بحثا عن صعوبات غير موجودة فى الواقع، ولكنها تعرض للباحث حتما حين يقلب أية قضية على وجوهها المختلفة، ومن ثم فتحديد ما يراد بهذه الألفاظ ليس مفيدا فحسب، وإنما ضرورى للالتقاء عند مفهوم محدد يقل معه الخلاف، وتدق المناهج عند التطبيق.

● العلاقة:

من وجهة نظر الأدب المقارن فإن كلمة «علاقة» تعنى اتصالا بين كاتبين، أو أديبين، عن طريق اللقاء، أو تبادل الرسائل، أو قراءة أحدهما مؤلفات الآخر، أو التقاط أفكاره بطريقة ما، مباشرة أو غير مباشرة، مما يدخل فى مجال اهتمامات الأدب المقارن ولكن، ماذا عن التشابه فى الأفكار حين لا يجىء وليد قراءة أو استعارة، هل يدخل فى مفهوم العلاقة أم يبقى خارجا عنها؟ وبتعبير أدق هل يصلح موضعا لدراسة مقارنة؟. فى أدبنا العربى - مثلا - تناول توفيق الحكيم بفنه المبدع أسطورة بجماليون، وكان فى ذلك مسبوقا بالأديب الانجليزى الساخر برناردشو، ومتأثرا به، ولا حاجة بنا إلى البحث عن أوجه العلاقة بين الكاتبين، أو البرهنة على أن الأول تأثر بالثانى، لأن توفيق الحكيم نفسه يعترف بهذا التأثير.

يقول فى مقدمة مسرحيته بجماليون: «قصة بجماليون هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة، ولعل أول من كشف لى عن جمالها تلك اللوحة الزيتية «بجماليون وجالاتيا» المعروضة فى متحف اللوفر. ومرت الأيام.. وكدت أنسى قصة اليونان حتى ذكّرنى بها برناردشو يوم عُرضت مسرحية بجماليون فى شريط من أشرطة السينما».

والعلاقة هنا لا تعنى أن طريقهما كان واحدا عبر العمل الأدبى كله، رغم أن الموضوع واحد، ومستوحى من الأسطورة الإغريقية، وأن كليهما عالجه فى قالب مسرحى، وقدم لنا خلاله آراءه الخاصة فى قضايا معينة، لأنهما بعد هذا يفترقان إلى غير لقاء. كان برناردشو مفكرا فعالج فى طرافة وعمق، وبراءة مسرحية، مشكلة الطبقية فى المجتمع البريطانى، وكان توفيق الحكيم فنانا فعالج قضية الصراع بين مثالية الفن وواقع الحياة، واحتفظ بروعة الأسطورة التى تجمع بين البشر والآلهة، وبين الفن والخيال، وكانت عبارته فيها شاعرة، تفيض رقة وتشع جمالا.

وتأثرت «جماعة الديوان»، وهى الحركة التى اضطلعت بدور التجديد فى النقد العربى الحديث، بالأفكار الأوربية بعامة، وبالرومانسية الإنجليزية على نحو خاص، واعترف عباس العقاد، أحد الثلاثة الذين قامت عليهم، بهذا التأثير، وفرق فى أستاذية قادرة بينه وبين التقليد، يقول:

«... وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث، فهى مدرسة أو غلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد. وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا فى أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت، ويشيدون بذكره ويقرءونه ويعيدون قراءته يوم كان

هازلت مهملا فى وطنه مكروها من عامة قومه، لأنه كان يدعو فى الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه، فكان الأدباء المصريون مبتدعين فى الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقارنون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك وفى أثناء ذلك، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأى والتمييز».

«والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلّدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدّره هى لا كما يقدّره أبناء بلده، وهذا المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة... إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز، ويبطل حقك فى الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه»[(١)].

وقد نقع على تشابه فى الإبداع بين كاتبين دون أن نملك دليلا على أنّ بينهما علاقة ما، على نحو ما نجد بين **نجيب محفوظ** والكاتب الإيطالى **فاسكو براتولينى**. لقد نشر الكاتب المصرى ثلاثيته الشهيرة: «بين القصرين وقصر الشوق والسكرية» بين أعوام ١٩٥٥ و ١٩٦٠، وأصدر الكاتب الإيطالى جزئين من ثلاثية له فى الفترة نفسها، وهما «متلو Metllo» عام ١٩٥٥ و«التبذير» عام ١٩٥٩، ومن يتتبع حياة الكاتبين وإبداعهما يجد بينهما الكثير من ألوان اللقاء والمشابهات: ولد نجيب محفوظ عام ١٩١٢، وبعده بعام جاء الأديب الإيطالى إلى الحياة، أى فى سنة ١٩١٣، وكلاهما روائى وقصاص واسع الشهرة، بدأ حياة متواضعة، وبلغ بالقلم وحده مجدا خالدا، وكلاهما اهتم بتسجيل جوانب النضال فى بلده خلال فترة معينة من حياته، وإن تباينت صور النضال عند كل منهما، تبعا لاختلاف آرائهما السياسية والاجتماعية. لقد اهتم كلاهما بوصف البيئات الشعبية، وعمادها البرجوازية الصغيرة، ودنيا الطبقة الوسطى، يمجدان بساطتها، ويصوران نوازعها وتطلعاتها،

(١) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، ص ١٨٩، ١٩٠، طبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٨١.

ويحللان نفسية أبنائها، وجاء تعبيرهما عنها بالغ الدقة والشفافية، وحقق الفن الروائى على يديهما أقصى ما بلغه من تطّور.

صوّر نجيب محفوظ فى ثلاثيته كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار البريطانى خلال هذا القرن، ورسم براتولينى صورة أخّاذة لنضال العمال فى إيطاليا منذ أواخر القرن التاسع عشر حين انتشرت الماركسية، وتجمعت الطبقة العاملة من أجل حركة نقابية، يتكتلون وراءها، تدفع عنهم الضيم، وتحميهم من المظالم، وترد عن وطنهم الفاشية الزاحفة والمدمّرة لروح الأمة والإنسان. وكانت القاهرة الشعبية مسرح الأحداث فى ثلاثية نجيب محفوظ، واتخذ الكاتب الإيطالى من أحياء العمال فى البندقية مسرحا لأبطاله. ومع هذا، ورغم نقاط اللقاء والتشابه بينهما، لا يمكن الظن بأن أحدهما تأثّر بالآخر، فهما فى سن متقاربة، وصدرت أعمالهما فى الوقت نفسه تقريبا، وليس وراءهما ثالث أفاد منه كلاهما.

مثل هذه العلاقات التى تنهض على مجرد تشابه ليست له أصول تاريخية، ولا يمكن البرهنة عليها، هل تدخل فى نطاق الأدب المقارن؟ إن عمومية التعريف تجعل ذلك ممكنا، ولكن وجهة النظر تختلف بازائه واقعا.

المدرسة الفرنسية المحافظة ترى مثل هذا التشابه لا يدخل فى نطاق «العلاقات»، ومثله ليس من الأدب المقارن فى شيء، ويتعارض مع تعريفه، ويجب أن يستبعد منذ البدء وإذا كان كاريه يعّرف الأدب المقارن بأنه «فرع من التاريخ»، أصبح من المستحيل أن نجعل التاريخ يعنى بأشياء لا صلة لها بالتاريخ. إلا أن الناقد الأمريكى وِلِك، والمدرسة الأمريكية بوجه عام، يستخدم لتعريف العلم صيغة فضفاضة على نحو ما رأينا، ومؤداها أن الأدب المقارن لا يدرس العلاقات، وإنما الأدب بوجه عام حين تتجاوز الدراسة الحدود القومية له، ومن ثم فإن مثل هذا التشابه يدخل فى نطاق اهتمامات الأدب المقارن، ويصبح جديرا بالبحث والدراسة.

إن دراسة تُخصص لتأثير المسرح الفرنسى فى مسرح شوقى موضوع يدخل فى نطاق الأدب المقارن دون شك، لأنه يمكن توثيقه ويجيء التوثيق منهجيا ودقيقًا، وذلك بالبرهنة على أن شوقى قرأ المسرح الفرنسى، وعرف روائعه، والمقارنة بين

النصوص المشتركة، والأفكار المتلاقية، متفقة أو متناقضة، يمكن تفسيرها حين نخطط للقضية تاريخيًّا.

ولكن الأمر يتسع للتفكير فى ألوان أخرى من العلاقات ليست بمثل هذا الوضوح، ولا يمكن البرهنة عليها بمثل هذه السهولة. مثلا: بدا لى فى قراءاتى أنّ ثمة ألوانا من التشابه واضحة فى الروايات الأولى لإحسان عبد القدوس والروايات الأولى للكاتبة الفرنسية فرنسواز ساجان، ألوان من الشبه تسترعى الاهتمام، ويمكن تفسيرها بتشابه المزاج، أو الدوافع، أو تقارب الفهم للقضايا العاطفية، مما يؤدى إلى نتائج يمكن المقارنة بينها إلى حد ما، دون أن يعنى ذلك ضرورة، ولو أنه ممكن أيضا، أن إحسان عبد القدوس قرأ ساجان أو عرف أدبها جيدا.

هل مثل هذه العلاقات التى تقوم على مجرد الموازنة، ولا أساس لها من الوجهة التاريخية تنتمى إلى الأدب المقارن؟

إن المقارنة الفرنسية التقليدية تصر فى تعريفها للعلم على علاقة سببية، سواء أكانت مؤثرة أو متأثرة، وبالتالى تستبعد ما عداها لإنها مناقضة لمصطلح العلم نفسه، وهو قيد يصطدم مع اتجاهات أخرى لا تجعل من السببية شرطا، وبخاصة علماء المقارنة الأمريكية، إذ يفهمون منها دراسة العلاقات بعامة، وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم الصيغة الفضفاضة التى استخدمها وِلِك فى تعريفه للأدب المقارن، فهم لا يشترطون السببيّة، وإنما يتركون الأمر مطلقا، وحتى هذه تحتاج إلى شيء من الإيضاح.

● العلاقة السببيّة:

إذا سئل الرجل العادى عن السبب قال إنه الشيء الذى يحدث شيئا آخر، أى أن الكلمة فى مدلولها تعنى إحداث ظاهرة لظاهرة أخرى، فالمطر يؤدى إلى نمو النبات، والحمى تفضى إلى ارتفاع درجة الحرارة، وتضم اللغة عددا هائلا من الأفعال والصيغ التى تدل على انتقال التأثير من شخص إلى آخر. وتنطوى الفكرة العامة عن السببيّة على المعنيين التاليين:

- السبب يسبق النتيجة فى وجودها.
- وهو الذى ينتجها أو يؤدى إليها.

وقد عرف الفيلسوف الإنجليزى **جون لوك** (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) السبب على النحو الذى يفهمه الرجل العادى، فقال: «إن السبب هو الذى يحدث شيئا آخر، والنتيجة هى التى ترجع بدايتها إلى شىء آخر».

غير أن السببّية مرت بمراحل عديدة من الفكر البدائى حتى وقتنا الحاضر، وأخذت طوابع مختلفة لدى الفلاسفة والعلماء والرياضيين ورجال الدين، وليس هنا مجال تتبع هذا التطور فى مراحله العديدة، وجوانبه المختلفة، وإنما سنكتفى بمفهومها العلمى كما يراه فلاسفة العصر الحديث.

ساهم الفيلسوف الانجليزى **دافيد هيوم** (١٧١١ ـ ١٧٧٦) فى تطوير معنى السببيّة وفى التمهيد لنشأة فكرة علمية عن السبب، فبدأ بإنكار وجود قوة تربط النتيجة بالسبب ضرورة، ورأى أن ما يبدو لنا من وجود علاقة ضرورية بين الحوادث يمكن تفسيره بأننا نلاحظ تتابع حادثين فى عدة حالات خاصة، فيغلب على ظننا أنه تتابع ضرورى، وأن أحدهما يوجد الآخر، مع أن الفكرة الجوهرية فى العلاقة السببيّة ليست إنتاج إحدى الظواهر لأخرى على نحو ضرورى وإنما هى فكرة التتابع الزمنى فقط. فإذا ألفنا أنّ الظاهرة «ب» تتبع دائما الظاهرة «أ» قلنا إن «أ» هى السبب فى وجود «ب».

ودرس **ستيوارت ميل** (١٨٠٦ ـ ١٨٧٣) العلاقة السببية، وتابع اطراد الظواهر فى مجرى الطبيعة، وفرق بين نوعين منه: اطراد بين ظواهر تجىء مقترنة فى الوجود، واطراد بين أخرى تجىء متتابعة، ويستخدم الأول فى تصنيف الأنواع والفصائل الطبيعية، وأمّا الثانى فيعتمد على قانون السببية العام، وهو الذى يقضى بأن لكل ظاهرة سببا، وأن نفس السبب يؤدى إلى نفس النتيجة، وأنه سابق عليها، ومن ثمّ عرّف السبب بأنه «المجموعة الكاملة لجميع الشروط الإيجابية والسلبية، وكل أنواع الظروف التى متى تحققت ترتبت عليها النتيجة بصفة مطردة».

هذا التعريف يعنى أننا لا نرجع العلاقة السببية إلى مجرد التتابع فى الزمن،

وبالتالى لا نقول بأن الليل سبب فى وجود النهار، لأن السبب الحقيقى هنا وجود الشمس، وهو شرط إيجابى، وعدم وجود شىء مظلم يحجب ضوءها عن الأرض وهو شرط سلبى، وإذن فمعنى الشرط السلبى عدم وجود ما يضاد السبب، كأن لا يكون هناك حائل يمنع سقوط الأجسام نحو الأرض. ومن هنا تبدو التفرقة واضحة بين التتابع السببى والتتابع غير السببى، ففى الأول تكون المقدمة ضرورية، أى غير متوقفة على شرط سابق كوجود الشمس فى مثال الليل والنهار، وفى الثانى تكون المقدمة متوقفة على شرط، وحينئذ لا يمكن أن تكون سببا، ولذا لم يكن الليل سببا فى النهار، لأنه يتوقف مثله على موقع أحد جزئى الأرض من الشمس.

وإلى ستيوارت ميل يرجع الفضل فى تحرير العلاقة السببية من فكرة الإيجاد التى تعبر عن إرادة إنسانية أو إلهية، لأنه أوّل من عرّف السبب بأنه مجموعة من الشروط أو الظروف الطبيعية التى تسبق أو تصحب ظاهرة معينة، ومجموعة هذه الشروط هى التى يطلق عليها العلماء اسم السبب[٢].

* * *

تمثل السببية فى معنى العلاقات التى وردت فى تعريف الأدب المقارن حجر الزاوية عند المدرسة التقليدية الفرنسية، ومن احتذى نهجها فى بقية البلاد الأخرى، وينبغى أن نفهم أن المصطلح نفسه ليس محببا إلى النقاد ومؤرخى الأدب لأنهم يرون أن الإبداع فى جوهره سر، وأن لحظة الخلق الفنى لا تخضع لسبب، والحديث عن أسباب محتملة له تفسير ما لا تفسير له. ولكن هذه الاستحالة وهذا الجهد الضائع يبدو واضحا إذا فهمنا من السببيّة فى العملية الإبداعية البحث عن الجرثومة التى تتدفق عنها، أو الغاية التى تخضع لها، والمقارن لا يستهدف هذه أو تلك لأن كليهما ينتمى إلى عالم الدراسات الجمالية وليس من غايات الأدب المقارن أن يصل إلى هناك، أو يبحث عن أصل الفن، حين يتحدث عن السببية.

---

(٢) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى الكتاب القيم الذى ألفه أستاذنا العالم الجليل المرحوم الدكتور محمود قاسم: المنطق الحديث ومناهج البحث، ط٦، ص ٢٣٦ وما بعدها، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠.

ولكن السببيّة لها تفسيرات أخرى من بينها التفسير المدرسى، وقليلا ما يذكره الباحثون، وهو يفرق بين السبب الرئيسى، أو العلة الأولى بتعبيرهم، La Cause première, ويمثله المؤلف فى حالتنا هذه، والسبب الأداة La Cause Instrumentale, ويراد به ما هو شرط لإحداث أثر العلة الفاعلة، كالقلم الذى نكتب به، واليد التى هى إداة التنفيذ للإرادة العاقلة، ويشير فى حالتنا هذه إلى الأداة المستخدمة فى الإبداع، وفيه يجد الأدب المقارن، والأدب بعامة، ما يطمح إليه من العون والتفسير، وإذن فنحن نعنى السبب الأداة حين نتحدث عن الفن.

وفى ضوء وجهة النظر هذه ليس ثمة شك فى أن هناك أسبابا ظاهرة يمكن استنتاجها بسهولة واضحة، مثلا: كتب فولتير «أميرة نبرة» بتكليف من أنتوانيت مركيزة بومبادو (١٧٢١ ـ ١٧٦٤) محظية ملك فرنسا لويس الخامس عشر، وإذن فمن المبالغة أن ننكر هذه العلاقة والتفكير فى أن الرغبة التى عبّرت عنها هذه السيدة كانت سببا كافيا لكى يولد هذا العمل الأدبى، ولكن مادة العمل نفسها كتبها فولتير، ومثْلُه فى هذه الحالة مِثْلُ فنان يرسم لوحة نظير مبلغ وُعد به، أو شاعر يصوغ قصيدة مقابل عطاء يتلقاه، ومع أن المال هنا دافع وسبب وراء عملية الإبداع لكن لا يمكن القول أنه كان سببا فى صنع اللوحة، أو إنشاد القصيدة، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن مركيزة بومبادو، فهى لم تفرض على فولتير موضوعه، ولا النوع الأدبى الذى كتب فيه، ولا نماذج تعبيره، أو صور بيانه، أو موسيقا شعره، أو المعنى الذى ألبسه صوره، وقبل ذلك كله لم تكن هى التى جعلت من فولتير شاعرا. نعم إنها فرضت عليه إرادة أن يكتب لها، فأقدم ومعه مجموعة غير محدّدة من المحاولات، ومن الشكوك البلاطية، ومن الممنوعات، إلى جانب الرغبة فى التقاط رضاها، وكل هذه الأشياء أثّرت بالضرورة فى تكوين العمل، وكل ذلك سبب على النحو الذى أوضحناه، وهو السبب الأداة.

ومهما يكن فإن فكرة السببية ليست جديدة تماما فى دراسات الأدب، فنحن فى الأدب المقارن نتحدث باستمرار عن نتائج تأثير ما، والنتيجة وليدة تأثير، والتأثير يفترض وجود سبب سابق، وحين نقبل إمكانية الارتباط السببى فى الأدب، بأىّ مفهوم، يبقى علينا أن نظهر واقعه فى العلاقات الأدبية الدولية، وأنه أكثر وضوحا وضرورة فى الدراسات المقارنة.

يمكن أن ندرك بسهولة دور التأثير المباشر، أو حتى غير المباشر، كسبب أداة فى تكوين العمل الأدبى، غير أن الأبحاث التى تدرس هذا العمل فى سوابقه ومصادره لا تمثل بداهة النموذج الوحيد للمقارنات الأدبية، لأن هذه تهتم أيضا تقليديا، ودون معارضة جديرة بالاعتبار، بدراسة موضوعات فى جملتها، كالموجات الأدبية، والطوابع الأسلوبية، والشخصيات والنماذج الأدبية، وغيرها.

يمكن، ويجب أيضا، أن ندرس الرومانسية الأوربية فى امتدادها، ومصرع الحسين، أو المقدمات الطللية، أو بناء الموشحة، فى الآداب الإسلامية، عربية وتركية وفارسية، وأوردية، أو شعر الليل، أو الموت، فى الأدب الغربى، أو صورة عنترة فى الأدب العربى والآداب الافريقية، أو دون جوان فى المسرح الأوربى، وكلها موضوعات تدخل فى مجالات الأدب المقارن.

ويظل السؤال واردا: هل تخضع مثل هذه الظواهر فى دراستنا لها لمفهوم العلاقة السببية كما يفهمها الأدب المقارن؟

ربما كانت العلاقة السببية فى الأمثلة التى أشرنا إليها غير واضحة، ولكن ذلك لا يعنى أنها أقل تأكيدا، وأية دراسة فى الرومانسية الأوربية، كما يفهمها الأدب المقارن، ليست مجرد مجموعة من الأبحاث المركزة واحدا وراء الآخر، عن الرومانسية الألمانية والإيطالية والفرنسية والأسبانية والإنجليزية، وغيرها. ومثل هذا اللون من الدراسات قد يوجد، وليس عديم الفائدة، ولكنه لا يتصل بمفهوم الأدب المقارن. وإذا أردنا أن ندخلها فى مجال هذا العلم كان علينا أن نأخذ خلاصة نتائج هذه الدراسات الموجزة، وأن نميز العناصر الجوهرية المشتركة بينها، والتى تشكل مادة تركيبها وعمقها التاريخى والثقافى، عن العناصر الذاتية الأخرى، غير الجوهرية، فى تنافرها وتنوعها، لنحدد الملامح القومية لكل واحدة من جانب، ولنقع على الوحدة التى تصدر عنها من جانب آخر، وافتراض هذه الوحدة، والوقوع عليها وعرضها، وتفسيرها، وتحليلها، وبيان خصائصها، يمثل المادة الأولى للمقارن.

وينبغى أن يكون واضحا أن تفسير هذه الوحدة ليس ممكنا على الدوام، ويحدث أحيانا أن ينسى الباحث تماما تفسير الوقائع التى يكتشفها، ويقنع بوضعها تحت عناوين جذابة، ويصنفها تصنيفا مناسبا، ولكنه لا يشير إلى ما بين وقائعها من

اتصال أو تبادل أو علاقات رغم أن بعض الوقائع تومئ إلى مظهرين أدبيين مختلفين يقدمان بعض نقاط التوافق، وتشى بأن وراء الفكرة الخفاقة فى كل منهما علاقة بالضرورة، وأن من الممكن تفسير أحدهما فى ضوء الأخرى، أو تفسيرهما معا بواسطة مصدر مشترك لهما معا.

مثلا يعرف تاريخ الأدب الأوربى حركة أدبية شغلت القرن السابع عشر الميلادى وعمت مختلف البلاد الأوربية، وجاءت كلها فى وقت واحد تقريبا، وتتفق فى الجوهر والغاية، واتجهت كلها، مع ظلال محلية فى كل واحدة، إلى العناية بالأسلوب أولا، فهى تؤثر التعبير الأنيق، والجملة المصقولة، والاستعارة الغريبة، واللفظ النادر، والألوان الفاضحة، والزخارف الفاقعة، والصور الداخلية، وأغرمت بالبديع، وحملت فى إسبانيا اسم **نزعة التصنّع** Culteranismo, وقد تنسب إلى الشاعر القرطبى جونجرة، وكان من كبار أعلامها، وعُرفت فى فرنسا باسم **أدب الحذلقة** Précieux وفى إنجلترا باسم **أدب التأنّق** Euphuisme، وفى ألمانيا باسم **أدب التكلّف** Manierme، وما بين هذه الحركات من تشابه يدعو، إن لم نقل يوجب، إلى المقارنة بينها، والمقارنة يمكن أن تكون فى الأسلوب، أو التاريخ، أو الموضوعات، ولو أن من الصعب دراستها من حيث أنواعها الأدبية، لا تساع الحركة، وضخامة التفصيلات التى تعرض لنا، والظلال المحلية التى علينا أن نأخذها فى الحسبان، وعدد الكتّاب والمؤلفين الذين يجب أن ندرسهم، ولكل واحد شخصيته وذاتيته وثقافته وهوايته ومشكلاته، واتساع مساحته، مما يحول دون أن نبذل جهدا فى الإشارة إلى سببيّة كل جانب، ونوعية كل نموذج، ويجعل ذلك غير مفيد، ولكن ذلك لا يقلل من فهمنا للقضية لأنّ كل هذه المشابهات تفترض علاقة، وهذه العلاقة على النحو الذى نستطيع أن نراها به، أو نتصورها، هى التبعية المشتركة لسلسلة من الأفكار المشتركة، والأدب العام كما يفهمه فان تيجيم من مهماته الأساسية أن يحصى أكبر عدد ممكن من الأعمال الأدبية التى تومئ إلى وجود مشابهات مسلّم بها فى بلاد مختلفة، حتى فى الحالات التى يجب أن نستبعد فيها افتراض التأثير، وأن نحاول تفسير هذه المشابهات بردها إلى تأثير أسباب مشتركة.

يمكن أن يقال الشىء نفسه عن موضوعات أكثر شيوعا كشعر الليل، أو نموذج

دون جوان وأشرنا إليهما من قبل، والموضوع الأول، وموضوعات أخرى كثيرة شبيهة به ذو طابع عالمى فى الحقيقة، ويشكّل جانبا من تيار أدبى شاع فى فترة ما قبل الرومانسية، ويجب أن ننظر إليه فى ضوء الأفكار والمناهج التى ندرس بها موجات الفكر أو التيارات الأدبية.

وفيما يتصل بالموضوع الثانى، وهو دون جوان، نحن بصدد دراسة تغطى مساحة بعيدة فى الزمان، وتمتد إلى مجموعة من الشعوب، ويطلق على مثلها فى البحث المقارن اسم الدراسة الأفقية، وفيها يواجه الباحث انصرام قرون كثيرة، وعصور متباينة، تبدأ أصلا بالسوابق الممكنة التى امتاحها تيرسو دى مولينا إلى آخر صدى للنموذج الذى خلقه حتى أيامنا هذه، ودراسة من هذا الطراز يجب أن تكون بالضرورة رحلة مضنية، عبر أربعة قرون من الأدب العالمى، ومن ثم فإن دراسة الموضوع يجب أن تنهض على نظرة مجملة وحدسية أكثر منها على دراسة تعمّقية وتفسيرية.

واضح إذن أنه توجد علاقة سببيّة بين هذه الظواهر، وأن هذه العلاقة تحكم كل تاريخ الموضوع. وكل ما هنالك أننا عندما نبتعد عن دراسة التأثيرات ونسلك طريق إشعاعات المبتدعات والمناخ، لكى نصل إلى الصور الأدبية المستمرة، باعتبارها تقريبا كائنا يخضع للتطور، فإن اهتمام المقارنة يتضاعف تدريجيا بما هو مختلف وجديد، وكان قبل ذلك يتركز فيما هو متشابه ومشترك، ويمضى فى الوقت نفسه من المنعزل إلى الشائع، ومن المؤكّد إلى الممكن، وأخيرا يضم مشكلات التعاقب، وهى من خصائص بحوث التأثيرات الفردية إلى مشكلات الاقتران، وهى من ملامح دراسة الموضوعات العامة والموجات، ليصل إلى جوهر الدراسة: دراسة الموضوعات التقليدية والشخصيات، حيث التعاقب والاقتران أقل أهمية من تعدد ألوان التناول التى خضع لها الموضوع واختلاقها.

بقى أن نقرر أنه لا بد أن نأخذ فى الحسبان أنّ كل واحد من هذه النماذج الأدبية المقارنة له ظروفه الذاتية بالضرورة، ويحتاج إلى شروط خاصة، ويسلك طرقا مختلفة إلى حد بعيد، فى الظاهر على الأقل، ويأخذ على يد كل أديب، وفى كل بيئة، ظلالا مختلفة، ومن ثمّ فإن مفهوم السببيّة يصبح فى كل مرة أقل وضوحا، وحتى

يبدو لنا ظاهرا أنه غير مفيد، وقد تصبح دراسة مثل هذه الموضوعات والشخصيات في أيدى باحثين آخرين، فضلهم فوق الاختلاف والمناقشة، ولكنهم يختارون بأنفسهم غايات محدّدة، وحتى بالغة التواضع، مجرّد إحصاءات أدبية، دون تفسير لمجملها، ودون إمكانية تَتَبُّعِ أصلها، وبلا إشارة لأهميتها المتوقعة.

* * *

لنفترض أن كل شىء كان على النحو الذى ذكرناه، وأن ثمة علاقة سببيّة مؤثرة حقا توجد بين كل عملين أو نموذجين، أو تطورين لموضوع أدبى معين، لماذا نقرر أن هذه العلاقة حاسمة، وضرورية، فيما يتصل بالأدب المقارن، ونستبعد أية إمكانية أخرى فى مجال البحث؟

فإذا قلنا مثلا إن شعر الأطلال الأوربى يمكن تناوله على أنه نموذج لأدباء ما قبل الرومانسية - حتى لو استحال جمع الوقائع التاريخية - وانطلاقا من هذا الفرض يمكن أن نقول إن كل المظاهر التى من هذا النوع تنتمى إلى العصر الثقافى ذاته، وبينها نفس العلاقة، وليس مهما أن نعرف ما إذا كان من الضرورى أن نبحث عنها، وأن من الممكن تحديدها فى كل حالة، لأنّ ما يهم هو أن الأدب المقارن أصبح يعنى بها منذ أن بدا ممكنا أن تكون هذه العلاقة سببيّة. والنتيجة أننا مضطرون، فى الحقيقة، إلى العمل غالبا، والشك يراودنا، دون أن نعرف كل الطرق التى نتحرك عليها. وفى هذه الحالة، فإن الموازنات التى نمضى فى جمعها، وتخزينها، دون أن نحدد الصلة المستقبلية بينها، تمثّل الأحجار ولمّا تتشكل، وربما تسمح لنا فيما بعد حين تتكامل بإعادة بناء الأحداث والوقائع، وارتياد طرق التأثيرات المتعددة والغامضة، والموجات، والأفكار، والقراءات، وباختصار تلك العلاقات السببيّة التى تفلت من بين أيدينا فى لحظة البداية.

إن ظاهرة التغنى شعريا بالأطلال، اندرست تماما أو لمّا تزل قائمة، فن عربى قديم، وظل حيا حتى آخر لحظة من أيامنا هذه، والفرق بين التقليدى منه والمحدث، وهذا يعود إلى العصر العباسى الأوّل، أن وقوف الجاهليين بالأطلال كان عاطفيا محضا، وتعبيرا عن وفاء الشاعر لحبيبته، أو فى الأعم الأغلب حنين إلى المكان وارتباط به، مأهولا بسكانه، وليس مجرد بناء أو جماد، على حين أن المحدث منه يعبر

فيه الشاعر عن نواح تتصل بالجماعة وترتبط بالتاريخ، ويتغنى بأمجاد سلفت، وحضارة اندثرت، ويستخرج من كل ذلك العبرة والعظة. ولدينا من هذا سينية البحترى فى وقوفه بإيوان كسرى، وسينية شوقى فى وصف آثار الأندلس ومصر القديمة.

وهذا اللون من الأدب انتقل إلى الأدب الفارسى بلونيه، أطلالا تقليدية تجئ فى مقدمة القصيدة، أو محدثة تتغنى بروائع الآثار، وتستلهم العظمة من تراث الأقدمين. ونجد النوع الثانى فى الشعر الأوربى أيضا، فى أواخر عصر النهضة، عند الشاعر الإشبيلى فرناندو هرّيرا (١٥٣٤ ـ ١٥٩٧) ورودريجو كارو الإسبانى (١٥٧٤ ـ ١٦٤٧) صاحب قصيدة «أطلال إتاليكاس»، والشاعر الفرنسى بليه جواكيم (١٥٢٢ ـ ١٥٦٠) وعبّر عن مشاعره وأحزانه أمام عظمة روما التى هوت فى قصائد بليغة تحمل عنوان: «آثار روما»، وليس لأىّ منهم صلة فيها أعلم بما كتبه فيها بعد المستشرق الفرنسى قسطنطين فولينى (١٧٥٧ ـ ١٨٢٠) والذى زار مصر ووقف طويلا، متأمّلا ومعجبا، أمام آثارها، ودراسة تلتقط وجهات النظر والأفكار والصور التى يوردها كارو الإسبانى وفولينى الفرنسى، مستقلين أحدهما عن الآخر يمكن أن تقودنا إلى البرهنة على مشابهة ما، وسوف يكون الأمر مفاجأة لنا. ولقد قلنا من قريب إن العلاقة السببية ليست مرئية دائما، ويمكن أن نقرر فى شيء من الاطمئنان أنّ مسافة ضيقة للغاية فحسب تحول دون اعتبار دراسة المشابهات التى تجئ صدفة بين أديبين، كالذى بين الشاعر الإسبانى كارو والأديب الفرنسى فولينى، من مجالات الأدب المقارن، وقد تنتهى بنا إلى ما نبحث عنه، وإذن فوجود العلاقة السببية لا ينبغى أن يكون على الدوام شرطا عائقا، وفرضا مبدئيا لا محيص عنه.

● ألوان من العلاقات:

يمكن أن نأخذ فى الاعتبار ألوانا ثلاثة من العلاقات التى تهتم بها المقارنة الأدبية، وهى:

- علاقة اتصال وهى مباشرة.
- علاقة تداخل، أو تسرب، وهى خفية غير ملموسة.

● علاقة شيوع أو تداول، أو رواج، ويجيء الجزم بها عن طريق انتشارها بقدر لا يمكن معه إنكار أثرها.

ومصدر هذا التقسيم أن العلاقة يمكن أن تعود إلى صلة أدبية فردية، أو إلى تداخل بين الحركات والأفكار المتعدّدة، وأخيرا قد تحدث عن موضوع متداول على امتداد العصور وبين مختلف الآداب. وهذه المساحات التى تحدد مجال الدراسات المقارنة يمكن أن تجيء تحت أسماء أخرى، وتأخذ الموقف نفسه واقعا.

فعلاقات الاتصال تفترض واقعا وجود نوع من المقارنة، وطرفاها أدبان يشترط فيهما أن ينتميا إلى قوميتين مختلفتين لغة، أى أن العلاقة تحدث فى هذه الحالة عن أدب يتجاوز حدوده القومية، أو إذا أردت يمكن أن نتحدث عن مصادر وتأثيرات.

وعلاقات التداخل غايتها الظواهر التى تتداخل أو تتوافق، وتنتمى إلى عصر محدد، وإلى عدد من البلدان فى الوقت نفسه، ويمكن أن نطلق على دراستها الاسم الذى تنطوى تحته هذه المجموعة، ويميزها عن غيرها، فيقال الأدب الإسلامى، أى الذى يشمل أدب عدد من البلاد الإسلامية المختلفة اللغة فيما بينها، كالأدب العربى والتركى، والفارسى، أو الأدب الأوربى أو الأغريقى، أو الأسيوى، وغيرها.

أمّا علاقات الشيوع فتتميز بأنها تتجاهل الحدود التاريخية، إلى جانب تجاهلها الحدود اللغوية والقومية، لأن دراسة موضوع ما، أو تطور شخصية مسرحية محددة، يمكن أن يتسع لقرون كثيرة، فى اداب عديدة، مما يمكن أن يدرس أيضا تحت عنوان الأدب العام، وسوف نعرض له فيما بعد.

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن هذا التقسيم الجديد لا يحمل شيئا ثوريا، لأنه نفس ما نجرى عليه عادة، ونطبقه فعلا، وأشرنا إليه أكثر من مرة بطرق لا تكاد تختلف. وقد اقترح بيير مورو فى عام ١٩٦٠ أن نمثل لما ندعوه بعلاقات الاتصال بخطوط رأسية، ولعلاقات التداخل بخطوط أفقية، وطبيعى أن يمثل التقاطع بين الخطوط الرأسية والخطوط الأفقية، فى هذه الحالة، علاقات الشيوع. وإذن فنحن بصدد مصطلحات مختلفة، وهى أقل أهمية تطبق على واقع واحد، وفيما يلى نعرض للفارق بينها.

● علاقات الاتصال:

تتطلب قضايا الأدب المقارن، بعامة، طرفين مختلفين، نقارن بينهما بمفهوم العلم كما نعرض له هنا، ونفهم من علاقات الاتصال العلاقة الأدبية بين مؤلّفين، أو عملين، أو أكثر، يخضع أحدهما، أو هما معا فى الوقت نفسه، لإمكانية الانتقال، أو العلاقة الشخصية الذاتية.

وطبقا لما ارتضاه فان تيجيم فإن علاقة الاتصال تتطلب مرسلا ومتلقيا ووسيطا.

وهذا التحديد يفتح أمام البحث المقارن إمكانات واسعة جدا، من الأوفق أن نشير إلى كل منها على حدة، وأن نصنفها بقدر الاستطاعة والإمكان.

والتصنيف الأول الذى يعرض لنا يجئ نتيجة طبيعية للتمييز الذى يجب علينا أن نأخذه فى الحسبان حين نقيم المقارنة بين أعمال أدبية حقا، وبين مقارنة أخرى أحد طرفيها عمل غير أدبى، ولكنه ينتج عملا أدبيا أو يؤثر فيه.

والنوع الثانى ما يمكن أن ندعوه بالوثائق المقارنة، ونحن معها، فى الحقيقة، بإزاء نوع من المقارنة يستهدف البرهنة عن طريق الوثائق على وجود تبادل ثقافى حقيقى، وفكرة التوثيق هنا تشى بأن الشواهد التى سوف نعتمد عليها فى البرهنة، لا تطلب لذاتها بوصفها عملا أدبيا، وإنما بوصفها وثائق فحسب، وهذه الشواهد يمكن أن تكون رحلات، أو قراءات، أو دراسة لغات، أو وسائط أخرى، وكل واحدة منها تستحق وقفة مستأنية، وسنعرض لها فيما بعد.

● علاقات التداخل:

ونعنى بها العلاقات الأدبية العالمية حين لا يكون أحد طرفيها، أى لا المرسل ولا المتلقى، عملا أدبيا محددا، أو مؤلفا بالذات، بأن ندرس جنسا أدبيا معينا، كتأثير المقامة العربية فى نشأة رواية الصعلكة فى إسبانيا، وشاعت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وتصوّر الطبقة الدنيا فى المجتمع، وأول ما نعرف منها «حياة لثريو دى تورمس» لمؤلف مجهول، وفيها يتنقل البطل بين عدد من المهن

الحقيرة فيصير شحاذا وخادما ومتشردا، وسارقا وفاتكا، وسقاء ودلّالا، ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالى إن كانت خالصة له، أم خليلة قسيس يباركها. وهو فن بلغ أوجه برواية «قزمان الفرجى»، تأليف الإشبيلى ماتيو أليمان، ونشرها فى مجلدين عامى ١٥٩٩ و ١٦٠٢، وشاعت بعد ذلك فى أنحاء أوربا وأمريكا.

إجمالا يمكن أن نقول إن رواية الصعلكة جاءت وليدة تأثير المقامة العربية، فبين الفنّين ألوان من الشبه لا تجيء صدفة، إذ أن كلا منهما حكاية على لسان المؤلف، يتكلم فيها بضمير المتكلم، ويروى وقائع كأنها حدثت له، ذات طابع هجائى، وفيها يسافر البطل على غير منهج، ويعيش حياة فقيرة بائسة، والشبه واضح بين حكايات أبى زيد السروجى فى مقامات الحريرى، وبين ألاعيب «لثريّو» فى الرواية التى تحمل اسمه.

ومن الثابت الآن أن بعض حكايات الرواية الإسبانية تعود إلى أصول عربية، منها حكاية البيت الكئيب المظلم، ونصها الإسبانى أن «لثريّو» بطل الرواية خرج يشترى طعاما له وللسائس الذى كان يقيم عنده ثم يحكى: «فإذا بى أواجَهُ فجأة بميت كان يحمله على محفة عند أسفل الشارع قسيسون وناس آخرون، فارتكنت على الجدار لأفسح لهم الطريق، وبعد مرور الجثمان، وبالقرب منه، جاءت امرأة، لابد أنها كانت زوجته، متشحة بثياب الحداد وتصحبها نساء أخريات كثيرات، تبكى وتصرخ فى شدة، وتقول: زوجى، وسيدى، إلى أين يحملونك؟ إلى المنزل الكئيب البائس، إلى المنزل المظلم كالكهف، إلى المنزل الذى لا طعام فيه ولا شراب. فلما سمعتُ هذه الكلمات ظننت أن السماء أطبقت على الأرض، وقلت: أوّاه، يالشقائى، إنهم يحملون هذا الميت إلى بيتنا».

فهذه الحكاية نلتقى بها فى أكثر من مصدر عربى، فقد وردت فى كتاب المحاسن والمساوئ للبيهقى، المتوفى بعد عام ٣٢٠هـ = ٩٣٢م، ثم فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى المتوفى ٣٥٦ هـ = ٩٦٧ م، وحدائق الأزاهر لأبى بكر محمد بن عاصم، المتوفى ٨٣٠ هـ = ١٤٢٦ م، والمستطرف فى كل فن مستطرف للأبشيهى، المتوفى ٨٥٠ هـ = ١٤٤٦ م، وأصل الحكاية فى العربية، ونصها فى الكتاب الأخير: «وقال عثمان بن دراج الطفيلى: مّرت بنا جنازة يوما، ومعى ابنى، ومع الجنازة امرأة

تبكى وتقول: الآن يذهبون بك إلى بيت لا فراش فيه، ولا غطاء ولا وطاء، ولا خبز ولا ماء. فقال: يا أبت، إلى بيتنا والله يذهبون».

حرّر مؤلف رواية «لثريو» المجهول روايته فى النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادى، ولا أستبعد أنه عرف العربية، فحتى هذا التاريخ لم يكن المسلمون الإسبان قد طردوا من وطنهم، وكانوا يحتفظون بلغتهم وثقافتهم، وقبل ذلك وبعده بحكاياتهم الشعبية، وأن لم تكن فى أوج ازدهارها، ولكن حرصهم عليها كان شديدا، كرد فعل قوى أمام المظالم والاضطهاد والملاحقة التى تعرضوا لها فى قسوة من الكنيسة والحكومة، وتمسكا منهم بشخصيتهم القومية فى مواجهة محاولات تذويبهم والقضاء على كيانهم، فلا يبعد إذن أن يكون المؤلف قد قرأ الحكاية العربية فى حدائق الأزاهر، على الأقل، ومؤلفه أندلسى.

وعلى أية حال يبدو أن الحكاية كانت رائجة شعبيا فى الأندلس، كحكايات أخرى كثيرة لمّا تدرس، وأنها أخذت طريقها إلى عقول الناس وقلوبهم وذواكرهم أيضا، وأنها وصلت الأندلس فى زمن مبكر، مع كتاب الأغانى نفسه، ونعرف أن الخليفة الأندلسى الحكم الثانى حصل على النسخة الأولى منه، فى حياة مؤلفه، ودفع له مكافأة كبيرة، وذلك قبل أن يتسيع الكتاب فى المشرق موطن مؤلفه.

مارست رواية الصعلكة الإسبانية، ذات الأصول العربية، تأثيرا واسعا فى مختلف الآداب الأوربية، وكانت وراء نشأة هذه الفن، وقد ترجمت رواية «لثريو» بعد سنوات قليلة من طبعها، إلى الفرنسية عام ١٥٦٠، وإلى الإنجليزية عام ١٥٦٨، وإلى الفلمنكية عام ١٥٧٩، وإلى الإيطالية عام ١٦٠٨، وأقدم ترجمة ألمانية معروفة لها تعود إلى عام ١٦١٤ م، وترجمت أكثر من مرة فى كل هذه اللغات، وتعدّدت طبعاتها على امتداد كل ما مضى من سنوات[٣].

ويمكن أن ندرس أيضا، فى هذا النطاق، موجة أدبية، أو شكلا من أشكال الفكر، أو عندما يتمثل الأدب موادا غير أدبية، مثل الوجودية وتأثيرها فى الأدب العربى

---

(٣) ترجمها الدكتور عبد الرحمن بدوى إلى العربية أخيرا، ونشرها المعهد الإسبانى العربى للثقافة فى مدريد عام ١٩٧٩م.

الحديث، أو أدب الغربة الأمريكى، وساد فى الولايات المتحدة حين عاد أدباؤها بأبصارهم إلى البلاد التى قدموا منها، يبحثون عن النضج الروحى والفكرى، وتأثيره فى الرواية الفرنسية أو الرحلة إلى مصر فى الأدب الفرنسى، أو العالم الإسلامى كما رآه الرحالة الإسبانى على بك العباسى[٤]، أو إسبانيا نفسها كما رآها الكتّاب الألمان، وقد يكون صدى مدرسة أدبية، أو عصر أدبى معين، كتأثير جماعة الثريا الفرنسية فى إيطاليا. وعلى نحو ما فى علاقة الاتصال فإن إمكانات الدرس هنا تتنوع، وتنمو، بمقدار ما يحمله أحد طرفيها، أو كليهما، من تركيبات متنوعة.

ونلحظ فى علاقة التداخل، إلى جانب عمومية الأطراف التى أشرنا إليها، أن التواصل التاريخى ليس شرطا مسبقا فيها، وإنما يجىء نتيجة لدور العوامل نفسها، وإذا كان التأثير فى علاقة الاتصال يحدث ولو بعدت المسافة بين الطرفين، ويجىء ولو بعد عدة قرون، ولو فصل بين الكاتبين المدروسين آلاف من المؤلفين، إلا أنه فى علاقة التداخل يمثل، مع وجوده أحيانا، ظاهرة قليلة الحدوث، ولا تؤدى إلى نتائج ذات أهمية. ويجب أن نفهم المسافة بمعناها المزدوج، زمانا أو مكانا، أو إذا شئت فى جانبيها التاريخى والجغرافى، ومن ثم يدخل معنا هنا أن تدرس التأثير الذى مارسه أدب ما على ثقافات بعيدة، كتأثير الأدب الفرنسى فى الأدب اليابانى، أو الأدب العربى فى أدب أمريكا اللاتينية، أو الأدب الأندلسى، وقد استأصله الاسبان رسميا فى مطلع القرن السادس عشر الميلادى، فى شعر لوركا، وهو ينتمى إلى شعراء القرن العشرين، ويعرض لنا التأثير مع بعد فى الزمن استثناء، وحين نلتقى به فنحن بصدد تأثير مباشر ضرورة.

قد تحدث علاقة تداخل بدون توافق تاريخى، كأن نتخيل مجموعة من الكتاب، أو جيلا من الشعراء، أو نوعا أدبيا معينا، تركت نفسها تتأثر فيما بينها، على الرغم من مرور الزمن من خلال جيل مضى، أو جماعة سبقت، أو نوع قديم. وعلينا أن نفهم التزامن فى شىء من المرونة، وأن نأخذ فى الاعتبار أن الأعمال الأدبية، وموجات الأفكار، تؤثر اليوم فى الجمهور بسرعة، ويجب ألّا تتخذ مقياسا نحكم به على الماضى. ذلك أن تسرب الأفكار، والاتصال عن طريق الكتب، كان يجرى فى

---

(٤) سنتناول رحلته بالدرس تفصيلا فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن، وسوف يصدر قريبا.

الماضى على نحو أبطأ كثيرا مما هو عليه اليوم، وأن عوامل الجمود والمحافظة، وغيبة الاهتمام بكل ما هو جديد، لعبت دورا بالغ الأهمية فى كبح جماح الآراء والأفكار والنماذج على نحو أبلغ فاعلية مما نتصور على أيامنا هذه. وحتى لو نحينا الزمن، ونحتاج إليه دائما لنتعمّق فى حنايا أكبر عدد من القراء، فإن الصعوبات، وقّلة الاتصال، تحول دون شيوع الأعمال المتميزة، ذات الأهمية الكبرى فى الأدب العالمى، وهو ما يُحدث غالبا فجوة تاريخية بين نشر كتاب مصدر، أو ظهور موجة، أو نموذج، وبين التقاط الوسط الأجنبى لها، مما يمكن أن يكون مفاجأة لنا.

علاقة التداخل ليس فيها أى طرف فردى، ودراسة مثل هذا النوع يمكن أن تتم عبر طريقين مختلفين، يتمثل الأول منهما فى تكثير سلسلة علاقات الاتصال، ما أمكن، وكذلك الخطط الخاصة بها أيضا، حتى تحقق نتيجة البحث، بإضافة بسيطة، إلغاء ذاتية العوامل. ولنأخذ لذلك مثلا رواية الصعلكة فى فرنسا كموضوع جاء وليد عدة موضوعات، الطرف الأول من القضية روايات إسبانية من هذا النوع، سلكت طريقها إلى فرنسا عن طريق الترجمة، مثل: «قزمان الفرجى» لماتيو أليمان (١٥٤٧ ـ بعد ١٦٠٩)، و «حياة السائس ماركوس دى أوبريجون»، لمؤلفها مرتينيث إسبينال (١٥٥١ ـ ١٦٣٤)، و «البوسكون» لكيبيدو (١٥٨٠ ـ ١٦٤٥)، وربما روايات أخرى جاءت بعدها. وفى أقصى الطرف المقابل نلتقى برواية الصعلكة الفرنسية، التى تأثرت بالإسبانية، ونمسك بأطراف هذا التأثير ونفكه إلى أجزائه، فى أول رواية فرنسية من هذا اللون كتبها شارل سورل، وهى «تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل»، ونشرها فى باريس عام ١٦٢٢، ورواية لوساج، بعنوان «جيل بلا»، وظهرت فى فرنسا عام ١٧٤٧، ورواية «موت الحب» من تأليف الكاتب جوتييه، وظهرت فى باريس عام ١٦١٦ م.

وعندما نحلل عناصرالتركيب نكون قد حصرنا علاقات التداخل فى مجموعة من الأبحاث المتعددة، ذات علاقات مباشرة، وبعد أن نجمع نتائج هذه الأبحاث الأخيرة يمكن أن نشرع فى التجميع المنهجى، وبناء العمل، بتركيب ما حققناه تحليلا، وبالطريقة نفسها يمكن أن نتصرف مع أى موضوع يقوم على علاقة تداخل.

أما الطريق الثانى فيتمثل فى رسم خطة عمل كاملة، ومفصلة ما أمكن، ونقسّم

هذه الخطة إلى فصول، وليس من الضرورى أن تكون كتلك التى أشرنا إليها فيما سبق، ومع ذلك لا بأس من أن نتخذ من الموضوع نفسه، وهو رواية الصعلكة فى فرنسا، مثلا نضربه. وخطة العمل الآن تتضمن المراحل التالية: تفسير الاهتمام برواية الصعلكة، والترجمات التى تمت لها، والتأثيرات التى أحدثتها وتقليدها، والتردد، وحرية المترجمين، والزيادة فى النص أو اختصاره، والمشاعر والأفكار التى زيدت، والمحاولات التى تمت لإثراء الصورة، أو تعميق التأثيرات الساخرة، وهكذا.

ويفترض هذا المنهج معرفة مسبقة بالموضوع، دقيقة وواسعة للغاية، وإلا كنّا كمن يرسم خطة فى الهواء لا صلة لها بالواقع أو الأحداث وتفقد أهميتها فى البحث. ويندر أن يلقى الباحث بنفسه فى العمل دون هذه المعرفة، ولو أننا ننصح بذلك أحيانا، وساعتها سوف يكتشف أهميته فجأة، فى الوقت الذى ينهض فيه بالبحث، ويحاول أن يجمع وثائقه من خلال قراءة جديدة له. ويبدو مؤكدا أننا إذا طبّقنا خطة العمل مسبّقا، معتمدين على معرفتنا الجيدة الواسعة بالموضوع، أو أنقذنا أنفسنا من مغبة الجهل بالقراءة المتكررة، فإن ذلك قد يحملنا إلى نتائج أبعد من التى قد يحملنا إليها المنهج الأول الذى أشرنا إليه من قبل.

ونشير على الباحث بمنهج مقارن جديد، أكثر خصوبة من مجرد المقارنة بين النصوص، لأن قراءة نصين للموازنة بينهما، واكتشاف ما بينهما من أوجه الاتفاق والاختلاف، عمل تربوى أدبى خالص، لا يتطلب إمعان الفكر فى التوافقات، ولا الوقوف عند العلاقات الخارجية، أو الأشياء الواضحة، وهى تعنى كثيرا، بلا شك، دون أن تكون كل شىء، إذ أنها تمثل الخطوة الأولى فى دراسة الأدب المقارن، ولكنها مرحلة يجب أن نتجاوزها، لأنها مجرد اصطياد توافقات، ونعنى بلفظ «اصطياد» مدلوله فعلا، لأنها تقوم على الحدس والمغامرة، ولكن المرحلة التالية تتطلب أن نتجاوز التوافقات إلى الصدى نفسه، ودراسة رد الفعل عند مؤلّفين أو أكثر يعالجان المشكلة نفسها، وبالتالى يسهل علينا أن نقيس أفكارهما وأسلوبهما عن طريق المقارنة بينهما.

وعندما نلتقط من المقامة العربية، والحكايات الشبيهة بها، وروايات الصعلكة فى الإسبانية، وترجماتها وتقاليدها الفرنسية، صورة الصعلوك، أو العربيد ـ مثلا ـ

وندرس المعانى والتفسيرات الممكنة لما أصابها من تغيير فى ضوء اتجاهات كل مؤلف، وكل أدب قومى، تصبح إمكاناتنا أفضل لكى نتعمق فى تحديد أسلوب كل مؤلّف وتقنيتّه، وإمكاناته وشخصيته. ولكى ندرس هذه الصورة على نحو مقارن ينقصنا أن ندركها سلفا، ولكى ندركها سلفا ينقصنا أن تكون لدينا نظرة كاملة ودقيقة عن مدى ما يمكن أن يبلغه البحث.

والصعوبة فى القيمة الجديدة التى نضفيها على فكرة التأثير، أننا فى دراسة علاقة الاتصال كنا بصدد تأثير واحد فى مؤلف واحد، وأحيانا فى عدد من المؤلفين، أو العكس، كأن نكون بصدد أنواع متعددة من التأثير تقع على مؤلف واحد فى الوقت ذاته. وفى رواية الصعلكة الفرنسية، وما يجرى نحوها، يمكن أن ندرك أن المقارنة قد تكون بين عدة تأثيرات ممكنة فى عدد من المتلقّين، متأكدين من ذلك على نحو ما، وأن النتيجة المطلوبة ليست تقييم دور كل تأثير منعزلا، وإنما الوقوف على معادل للجميع، غايته التعبير عن الاتجاهات العامة أو الأكثر أهمية فى القليل، التى تضع يدنا على ما فى رواية الصعلكة الفرنسية، فى مجموعها، من اعتماد على الإسبانية، أو أخْذٍ منها، تتيح لنا فهم المستوى الفكرى للشعب الفرنسى إذ ذاك، بأفضل مما نستطيعه عن طريق روايات المقلدين فحسب. وهكذا نجد أنفسنا بصدد خلاصة مجموعة من التأثيرات، فردية ومتنوعة، وهو ما ندعوه علاقة تداخل، لأن من الأوفق أن نعطيه اسما خاصا يميزه عن مجرد التأثير الفردى، ولأنه أيضا، فى كثير من الحالات، شىء لا يزال حتى اليوم أقل جلاء وأشد غموضا.

يمكن القول إن رواية الصعلكة من السهل نسبيا أن تبقى فى نطاق قضية محدّدة بدقة، ولكنا نكتشف أحيانا ألوانا من المشابهات ذات طابع أشد عموما، وأكثر صعوبة فى تبريرها. ولنأخذ لها مثلا نموذج الفلاح النبيل فى مسرح الكاتب الفرنسى جان رينيار (١٦٥٥ ـ ١٧٠٩)، ففيه ملامح مألوفة، دون شك، فى المسرح الإسبانى الساخر بعامة، ومسرح الشاعر الإسبانى روخاس ثوريا (١٦٠٧ ـ ١٦٤٨) على التحديد. ولكن، إذا لم تكن مسرحيات هذا الشاعر الإسبانى مصدر الشاعر الفرنسى، ولا أى واحد من نبلاء الفلاحين فيها، فمن أين جاءت إذن؟ فى هذه الحالة يمكن أن تكون ملامحهم قد تكونت من عناصر متجانسة،

يستحيل تحديدها، وأصابها تطور بليغ، وتمثّلها اللاحقون بعمق، ولم يبق لهم غير فكرة عرض نبل الفلاح فحسب.

ومثل هذه الحالة يمكن أن نجدها نماذج شبيهة عند مؤلفين آخرين، وأية دراسة مقارنة للفلاح النبيل فى المسرحين الفرنسى والإسبانى فى عصره الذهبى يجب أن تأخذ فى الحسبان، إلى جانب حالات التقليد والتأثير المباشر وغير المباشر، شيوع الشخصية فى الأدب، وشهرتها الواسعة، على نحو تصبح معه عالمية، مما يحررها من التبعات السابقة فى مصدرها الأول، ويمكن أن يكون المؤلفون الفرنسيون قد التقطوها من الهواء، إن صح التعبير، وليس ثمة ضرورة حينئذ أن نصعد بها حتى النموذج الأول. وهذا اللون من الأفكار والنماذج والصور التى تبلغ أوج شهرتها فى المجال الثقافى، فى عصر ما، دون أن يكون لها صاحب معروف أو مباشر، كثيرة جدا، وليس ممكنا أن نذير لها ظهرنا، ومن الطبيعى أن يحيط بها الأدب علما، وأن يأخذ فى الحسبان ما هو سابح فى الهواء، ممًّا يعرفه الجميع، وهو ثابت ومقبول، ويبحث جاهدا كى يحقق ذاته، ويمضى إلى جمهوره المحتمل، عبر طريق أقل صعوبة ومقاومة.

وهذال التعايش الأدبى، والتلاقى فى التبادل، مما ليس اقتراضا ولا استعارة، واحساس المؤلّف القوى بكلّ ما هو سابح حوله، لون من التداخل أيضا، ويدخل فى نطاق الأدب المقارن.

ثمة أكثر من تفسير لوجود فكرة ما، أو صورة جارية فى عصر محدد، ليس لها صاحب معروف. لعلّ مردّ ذلك جهلنا، فموضوعات الشعر الغنائى ـ مثلا ـ تمضى عبر أدبين أو ثلاثة، دون أن نستطيع تحديد مسارها بسهولة، كما هو الحال فى تأثير الموشحات الأندلسية فى الشعر الأوربى، ولكن ذلك لا يعنى أننا لا نستطيع يوما الوصول إلى نقطة الانطلاق، وقد تعوّد الأدب المقارن على هذا اللون من المفاجآت، وعلى الرغم من عدم اليقين يمكن أن نلقى بفرض يقوم على وجود علاقة اتصال مباشرة. وهو نفس ما صنعه المستشرق الإسبانى الكبير ميجيل أسين بلاثيوس (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) فى دراسته تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى، حين وقع على ألوان من المشابهة بينهما فألقى بفرضه فى أن دانتى «استطاع

أن يفيد من القصص الإسلامى المتصل بأدب الآخرة، حتى بدون أن يعرف العربية، عن طريق الترجمة لها، شفوية أو مكتوبة، وهى تراجم نجهلها اليوم»، وأخذ يبرهن على نظريته بألوان من التوافق لا تأتى عفوا، ولقى معارضة عنيفة، وتحمل عنتا شديدًا، وبلغ الأمر بالمستشرق بيورَجنا أن يقول: «إن قبول نظرية أسين بلاثيوس يعنى القول بأن دانتى قد أصبح مسلما» وكانت أقوى حجج معارضيه تقوم على أن قصص المعراج لم تترجم إلى لغة يعرفها دانتى، وأن الأديب الإيطالى الكبير لم يكن يعرف العربية على التأكيد.

ولم تكد تمضى خمس سنوات على رحيل أسين بلاثيوس إلى جوار الله حتى أصبح ما ألقاه فرضا، حاول أن يبرهن عليه استنتاجا، حقيقة واقعة. فقد تبين أن ألفونسو العالم، ملك قشتالة (١٢٥٢ ـ ١٢٨٤) أمر طبيبه اليهودى، المدعو إبراهام، بترجمة قصة المعراج إلى اللغة القشتالية، وعن هذه الترجمة قام بوينبنتورا دى سيينا موثق الملك بترجمتها إلى اللغتين الفرنسية واللاتينية، وتوجد الأولى فى مكتبة بودليانا بأكسفورد، والثانية فى المكتبة الأهلية بباريس، وأن نسخة من هذه كانت توجد فى مكتبة الفاتيكان، وقد قام بدراسة هذه الترجمات المستشرق الإسبانى مونيوث سندينو، ونشرها فى مدريد عام ١٩٤٩، وصنع الشىء نفسه، فى العام نفسه أيضا، المستشرق الإيطالى تشيرولى، ونشر دراسته فى الفاتيكان. ولا يشك أحد اليوم فى أن دانتى عرف على الأقل الترجمة اللاتينية لقصة المعراج، وأنها كانت تحت يده وهو يؤلف ملحمته، ويذهب تشيرولى إلى ما هو أبعد من هذا، فيرى أن دانتى كتب الكوميديا الإلهية ليعارض بها قصة المعراج.

فى أحايين أخرى لا يرتبط التفسير بجهلنا وقلة معارفنا، وإنما يعود إلى تفرّع الموضوع إلى أوجه كثيرة، وتحوّلات يصبح من العسير ردّها إلى أصولها، أو بسبب طرق ملتوية سلكها خيال عدد من المتلقين على التوالى، أو أن الخطوط الثابتة التى تفصل بين الموضوعات المتصلة قد انهارت على نحو لا نستطيع أن نخصّصها لكى نردها إلى مصدر حقيقى، أو بسبب اللقاءات المختلفة، عبر الطريق الذى مرّ به، والتحريفات التى عانى منها فى الانتقال وغياب حلقة الاتصال، أو أى سبب آخر يجعلنا نشك فيما إذا كنّا بصدد توافقات جاءت عفوا أو علاقات حقيقية، والأدب

المقارن يقبل بحذر، وفى تحفظ، مثل هذه التقاربات المشكوك فيها، ورغم أن العلاقة السببية قد تظل غامضة، يمكن مع ذلك أن نفترض أنّ ثمة علاقة تداخل، إذا سمحت بذلك بقية ظروف التشابه، والتزامن، والتوافق، مع بقية الاهتمامات الشبيهة الأخرى.

وأخيرا، ثمة حالات يبدو من المسموح فيها أن نفكر فى أن الأمر مجرد صدفة، ولو أن مثل هذه الحالات قد تعود فتثير اهتمامنا فيما بعد، ومع ذلك من الأوفق أن نشير من الآن إلى أن الصدفة والتوافق لا يمضيان دائما فى وئام، ودون أن نستبعد إمكانية أن يتحقق الفرض النادر، لا ينبغى أن تكون الصدفة أول تفسير نفكر فيه، عندما يتوافق ظرف أو آخر من الظروف التى أشرنا إليها من قبل، وتسمح بافتراض أنّ ثمة علاقة تداخل.

تقوم علاقة التداخل إذن على ما هو جماعى وعام، وتقف عند المحتوى أكثر مما تعرض للشكل، لأن هـذا من الصعب جدا أن ينتقـل من لغة إلى أخـرى، رغم أنه الملمح الذى يميّز العمل الأدبى، ويجعل منه ذاتيا أكثر من غيره، على حين أن الخاطرة، والفكرة، والشعور، أشياء مطّاطة، ويسهل انتقالها من لغة إلى أخرى، ومن فن إلى آخر، وانتشارها يمكن أن يتم على نحوين: رمزى وصريح، والانتقال الرمزى، أو المجازى، سوف ندرسه فى الفقرة التالية، لأن حياته، وإمكاناته، ذات تاريخ عريض، وتفوق النموذج الأخير كثيرا.

والحق أن الأفكار الصريحة، إذا نظرنا إليها فى محتواها الدينى، أو الفلسفى، أو الخلقى، أو فى تعبيرها عن المشاعر، أو فى محتواها التأثيرى، نجدها تشيع على نحو أسرع من الأفكار الرمزية، لأن حياتها مرتبطة بالنمو الاجتماعى، والمفاهيم السائدة فى اللحظة التاريخية المرتبطة بها، وبالأسلوب الذاتى لحياة المؤلّف، وقرّائه الأكثر قربا.وعندما تشيخ مُثُلُ الكاتب لا تنقطع معها الحيوية الفنية لعمله الأدبى، ولا تقلّل من قيمتها المطلقة، ولا يمكن للفكرة التى استخدمها مركبا أن تنفصل عنها، وترحل حرة مستقلة، كخير جدير بالحصول عليه لذاته. فالشعر الجاهلى، والمتنبّى، وشوقى، والكوميديا الإلهية، ودون كيشوته، وألف ليلة وليلة، أعمال خالدة، على الرغم من أنّ أفكارها ليست أفكارنا، وجانب كبير منها لا نرتضيه فى زماننا،

وموقفنا منها الآن يختلف عن موقف القراء منها لحظة إبداعها، ويتفق النقاد المحدثون على أن الغاية المبدئية للأعمال الأدبية الكبرى، ذات حيوية محلية، وزمنها محدّود، ومن ثم فدراسة إنتقال أفكارها، فى ضوء علاقة التداخل، أو كما يراها الأدب المقارن، تتحدد ضرورة بحقبة معاصرة إلى حد ما.

وإلى جانب **علاقة التداخل** المحددة بعصر ما، تأتى العلاقة التى تهتم بأدبين قوميين فى مجموعهما، وكذلك العلاقات المستقبلة، والنظرة الإجمالية المقارنة لمجموعة من الآداب بينها ألوان من التلاقى، كالأدب الإسلامى، أو الأوربى، أو الأسيوى، وغيرها. ومنهجيا يجب أن تكون خلاصة لدراسات ثنائية سبقت، تقوم على تتبّع التبادل، ومختلف أنواع العلاقات، كتأثير الموشحات فى الشعر الفارسى، أو التركى، أو الأوردى، أو الأصول الفرنسية للمسرح العربى فى مصر، أو الظواهر الأفريقية فى الشعر العربى فى نيجيريا، أو الصومال، أو السنغال. ويؤخذ على مثل هذه الدراسات أنها تجىء عادة أوّلية إلى حد كبير، لكى تحتفظ لكتب الدراسة بأهميتها، ولكى تناسب إمكانات باحث واحد، ومع ذلك فهى مفيدة دائما، حتى عندما تبدو آراءها غير مقنعة للجميع، وربما كان عيبها الجوهرى أيضا، أنها تحاول أن تضغط على نفسها لكى تتسع لما هو فوق طاقتها، وأن طموحها يمكن تحقيقه فحسب على حساب التضحية بالقراءات المباشرة، والآراء الشخصية.

وثمة عيب آخر فى مثل هذه الدراسات أيضا، وهو طبيعى، ولا يمكن الاعتذار عنه، ذلك أن أى باحث يحاول أن يقيّم مجموعة من الآداب المختلفة، بينها أدبه القومى، سوف يميل به الهوى إلى بنى وطنه، ولقد ظل الإيطاليون لزمن طويل ينكرون بشدة أى تأثير إسلامى فى الكوميديا الإلهية، على ما رأينا، وبقى العالم الفرنسى **جان روا**، حتى أعوام قليلة من وفاته، ينكر أى تأثير للموشحات الأندلسية فى الشعر البروفنسالى ويراه نبتًا شيطانيا بلا أصول. والباحثون الفرنسيون حتى يومنا يقسمون عصور الأدب الأوربى تبعا لتطور الأدب الفرنسى نفسه، بدءا بعصر النهضة، فعصر الباروك، فالعصر الكلاسيكى، وما قبل الرومانسية، ثم الرومانسية، وهى نظرة فيها يرى الآخرون «تغتصب الأدب الأوربى»، أو على الأقل تلبسه أردية ليست له.

● علاقة الشيوع:

رأينا أن علاقة الاتصال تسمح لنا بدراسة أساليب التأثير الجماعى أو الفردى على عدد من المؤلفين فرادى، أو التأثيرات الفردية على بعض الجماعات، وأن علاقة التداخل تتيح لنا دراسة التأثيرات جماعيا على جماعات أخرى. وبقى أن نعرف المكان الذى تحتله الدراسات التى تتوجه إلى موضوعات أدبية، بطبيعتها أوسع انتشارا، وأكثر عمومية، أى علاقات الشيوع.

ونعنى بهذا الاسم كل الموضوعات والقضايا الأدبية التى تنتقل من أدب إلى آخر، ونستبعد كما هو الحال دائما كل الدراسات التى تقوم فى نطاق الأدب القومى الواحد، حتى لو كان محورها شخصية أسطورية متميزة، أخذت طريقها إلى المجال العالمى، كدراسة شخصية الصعلوك فى الأدب الاسبانى، أو عنترة فى الأدب العربى، أو جان دارك فى المسرح الفرنسى، فهى لا تعنى الأدب المقارن، ما دامت محصورة فى نطاق الأدب القومى الذى تنتمى إليه فحسب، وإنما تستحق اهتمام الباحث المقارن حين تكون طرفا فى مقارنة ينتمى الجانب الثانى منها إلى أدب قومى آخر.

ثمة فرق واضح بين علاقة الشيوع وعلاقة الاتصال، لأننا مع هذه الأخيرة بصدد تأثيرات مؤكدة أو مشكوك فيها، ولكنها ممكنة احتمالا، طبقا لما تسمح به ظروف المرسل والمتلقى والوسيط، على حين أننا فى علاقات الشيوع، وتنصرف غالبا إلى دراسة الموضوعات، لا ننطلق من صلة مؤكدة، وإنما نلح على التوافقات فى الموضوع، دون أن يكون بين أيدينا شىء أكثر من التشابه، وهو بالطبع لا يكفى أن يكون تفسيرا شافيا.

ولنأخذ لعلاقة الشيوع مثلا يمكن أن يلقى عليها ضوءا.

من بين الأعمال العظيمة التى كتبها تيرسو دى مولينا، وهو اسم مستعار كان يكتب تحته الراهب الإسبانى جبرائيل تيبيث (١٥٨٤ ـ ١٦٤٨) مسرحية دينية بعنوان: «لعنة الشك»، وفيها يلتقى السمو الفكرى لشاعر مسرحى، والمعرفة الواسعة لرجل لا هوتى، وجاءت فيها يبدو صدى للصراع الذى كان دائرا فى أوربا

فى تلك الفترة، بين الأوساط المسيحية المثقفة، حول «عقيدة الغفران»، ويبدو أن الكنيسة الكاثوليكية بعامة، وفى إسبانيا بخاصة، لم تكن راضية عن محتواها، فأسقطها عدد من المؤرخين عند الحديث عنه، وقال آخرون إنه لا توجد براهين كافية على أنها له، ولم يقدموا أىّ برهان يدعم ملكيتها لغيره، يريدون أن يحرموا الرجل من خير ما كتب، لمجرد أنهم لا يشاركونه رأيه الدينى.

موضوع المسرحية أن الناسك باولو طلب من الله أن يخبره عما إذا كان يجب عليه أن ينقذ نفسه، فجاءه الشيطان فى صورة ملاك، وأعلمه أن نهايته ستكون كنهاية إنريكو، فرحل باولو يبحث عنه، وعندما عرف أنه لص قاطع طريق يئس، وقرر أن يعيش حياة إنريكو نفسها، ولكن هذا اعترف فى الوقت المناسب، طاعة لوالده فنجا، على حين غضب الناس من باولو لسيئاته فقتلوه ولعنوه.

أراد المؤلف بالمسرحية أن يدافع عن رأى الذين يرون أن مغفرة الله لن تكون لها فعالية ما لم يعاونه العبد بأفعاله، وأبرز فعالية الفضائل الإيجابية كالإحسان، والحب، ورعاية الآباء، على اهتمام الناسك بإنقاذ نفسه، وهو اهتمام شخصى خالص. ويرى بعض النقاد أن المسرحية تدور حول فكرة «الجبر» فى العقيدة، غير أنها أيضا ذات طابع نفسى واضح، فقد رسم المؤلف صورة حية للناسك المعتز بقداسته أولا، ثم بدأ يشك فى رحمة الله، ولإنريكو الذى احتفظ وسط جرائمه بحب حقيقى لوالده، فكان سبب نجاته.

ولكن الكاتبة الفرنسية جورج صاند (١٨٠٤ ـ ١٨٧٦) تعتقد أن تيرسو دى مولينا لم يكن يهدف إلى تحبيب العامة فى عقيدة الغفران، وإنما صنع مثل آخرين كثيرين تعوّدوا أن يخفوا جرأتهم فى الفكر وراء أردية فضفاضة من التقوى، وأن للمسرحية باطنا وظاهرا. أمّا ظاهرها، وأراد به الكاتب أن يفلت من ملاحقة محاكم التفتيش، فهو أن لحظة من الشك أضاعت القديس، ولكن حين تتصرف كحيوان فى عقيدتك، فإن الله سوف يمد لك ذراعيه، وأن الكنيسة سوف تنقذك.

وليس هذا ما يريده الكاتب الإسبانى، وإنما وراء الظاهر، فيما ترى، أبعاد أقوى فلسفة تمزق ثوب الكاهن، وتجرى على قلمه فى خفاء لا تدركه إلا قلة، إنه يريد أن يصرخ: حياة النسك جبن وأنانية، والرجل الذى يعتقد حين يخصى نفسه أنه

يطهرها، إنما هو أحمق وسفيه. والذى تعوّد باستمرار أن يفكر فى النار، وأن يحلم عبثا بجنة من اللذائذ والمتع، سوف ينتهى به الحال إلى أن يصبح شرسا ضاريا، ولن يصنع فوق الأرض غير السيئات، سوف يصبح عالم رقى وتعاويذ، أو رجل دين عضوا فى محكمة التفتيش، ولن يبلغ الموت إلّا وقد أصبح رذلا حقيرا. ومن يطع غرائزه أفضل منه ألف مرة، لأن هذه الغرائز فيها الصالح والطالح، ويمكن أن تجىء اللحظة التى يتسع فيها قلبه الشفوق أكثر وأكثر، ويصبح أشد سخاء من القديس المزوّر فى صومعته.

وفكرة مسرحية تيرسو دى مولينا نفسها تدور حولها قصة الكاتب الإسبانى الشهير **ثرفانتيس** (١٥٧٤ ـ ١٦١٦)، «الفضولى الوقح»، إذ أن محورها رجل خسر حب امرأته لأنه شك فيها، ومن المؤكد أن تفصيلات كثيرة قد اختلفت، ولكن الجوهر بقى واحدا. وبالطريقة نفسها نجد ألبار يفقد حب زوجته لأنه شك فيها، فى رواية «سيدّة» للكاتبة الفرنسية **مدام لافييت** (١٦٣٤ ـ ١٦٩٢)، أى أننا بصدد الموضوع نفسه وإنْ ارتدى ثيابا جديدة، وكتب فى لغة مختلفة. فإذا تركنا الأدب الفرنسى إلى الأدب الإيطالى فسنجد «أورلاند الغاضب»، فى الملحمة التى تحمل اسمه، فى قصة «الكأس الفاتنة»، لأكبر شعراء عصر النهضة فى وطنه **أريوستو** (١٤٧٤ ـ ١٥٥٣)، يرفض أن يشك فى زوجته لكى لا يخسرها. وليس ثمة شك أننا بصدد الموضوع نفسه، غير أنه أخذ شكلا معاكسا، وهو ما يمكن أن نسميه **التأثير العكسى**، لأن الرجل أنقذ نفسه حين وثق فيها، وهى نفس حالة إنريكو فى مسرحية «لعنة الشك». والواقع أن إنريكو يلتقى فى مواجهة مع باولو، فكلاهما يدافع عن رأى مناقض لما يدعو إليه الآخر.

ويمكن أن نمضى بالأمر إلى آداب أوربية أخرى، وسنجد صدى هذا الموضوع وتأثيره واضحا. ولكن الدراسة صعبة ومتشعبة، وتتطلب جهدا مضنيا، لأن الإمساك بالمصدر المرسل يتطلب أناة وصبرا وإصرارا. وكما رأينا فيما سبق فنحن نلتقى بالفكرة فى أكثر من عمل أدبى، وكل واحد منها يتناولها على نحو مستقل، وبطريقة متميزة، وثمة مسافة واسعة تفصل بينها فى الإيجاز والشكل، والصدى، مما يبيح لنا أن نتساءل: هل نحن بصدد علاقات سببية، أم مجرد تشابه طارئ، وحدث صدفة؟.

علينا فى مثل الحالة التى عرضنا لها من قبل أن نبرز الصلات التاريخية الممكنة، وأن نبين الآراء المؤيدة والمعارضة، وأن نسأل بدءا: من أين استقى تيرسو دى مولينا فكرته؟. لعله أخذها من مواطنة ثرفانتيس، وكانا متعاصرين، أو من شاعر إيطاليا أريوستو، وكان يعرفه قراءة ومعجبا به. على حين تبدو الصلة بين ثرفانتيس ومدام لافييت واضحة، يمكن أن نطمئن إليها بمجرد المقارنة بين النصوص عند كليهما، والوقوع على ما فيها من توافق وتشابه، ولأن الروائى الإسبانى أسبق زمنا فهى تدين له بفكرتها ترجيحا. ومع ذلك فالجزم بأن ثرفانتيس أو أريوستو كان وراء تيرسو دى مولينا، دون توتيق كامل، وبراهين قاطعة، مجازفة لا يصح أن نلجأ إليها إلا أخيرا، كأن نلقى بها فرضا يبحث عن برهان فى قابل الأيام، ومرد هذا أمر بسيط جدا، فقد يكون وراء الجميع عمل آخر مجهول لم نتبينه بعد.

وهذا ما حدث فعلا.

فى البدء لم يكن أحد يتصور أن تيرسو مولينا، ومن باب أولى أريوستو أو ثرفانتيس، عالة على غيره، ولكن تقدم الدراسات فى مجال الحكايات والأساطير، وانحسار حدة التعصب، ألقى على القضية أضواء كاشفة لم تكن فى الحسبان، وتبين أن الفكرة مشرقية ، وأنها تعود فى أصولها المعروفة إلى ملحمة «مهابهارتا» الهندية، ثم انتقلت إلى العربية بعنوان «موسى والجزار»، وظلت متداولة بين الأندلسيين زمنا طويلا، حتى بعد أن سقطت دولة الإسلام فى الأندلس، وبلغت أوجها ذيوعا على امتداد القرن السادس عشر الميلادى، ووصلنا من روايتهم لها نصان مكتوبان يعودان إلى هذا القرن، فيهما اختلافات غير جوهرية. وأن خوان منويل (١٢٨٢ ـ ١٣٤٥) ابن أخ الملك ألفونسو العالم، ترجمها على نحو ما فى كتابه «الكوندِ لوكانور»، بعد أن أضفى عليها طابعا إسبانيًا، وأنها بعد ذلك تُرجمت إلى اللغة العبرية، وإلى اللهجات الإسبانية المختلفة، واللغات التى جاورت الإسبانية فى شبه الجزيرة، كالقطلونية والبرتغالية، وغيرها.

وأقرب الظن أن القصة بلغت سمع الكاتبين الإسبانيين، وكانا متعاصرين، عن طريق الحكاية الشعبية، وكانت رائجة على أيامهما، وتتخذ مادتها من التراث العربى، معجبة به، أو متحاملة عليه، ومستفيدة منه فى كل الأحوال. وأنها عن طريق

الترجمات الإسبانية، أو اللاتينية، التى تمت فى القرن الثالث عشر وما بعده، بلغت أريوستو شاعر إيطاليا وكاتبها، لأننا نجد صداها أيضا فى حكايات مواطنه الكاتب الإيطالى بوكاشيو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) وجاء قبله بأكثر من قرن ونصف من الزمان[٥].

وربما لهذه الصعوبات نفسها، فإن علاقة الشيوع، وبالتالى الدراسات الموضوعية المرتبطة بها، والمترتبة عليها، لا تتمتع برضى كل المقارنين، غير أن العلماء الألمان يمارسونها كثيرا، منذ نهاية القرن الماضى، وأصبحت موضع تقدير المدرسة الفرنسية، بعد أن كانت تنظر إليها فى شك وتردد، أمّا مجالات مثل هذه الدراسة تفصيلا فسوف نعرض لها فى مكانها من هذا الكتاب.

● الأدب:

والمشكلة الثانية التى تجىء من التعريف أكثر عموما، وتتجاوز حدود الأدب المقارن نفسه، وهى متشعبة ومعقدة، وتناولها تفصيلا يخرج بنا عن نطاق الموضوع، ولكن تجاوزها غير ممكن، وأعنى بها الأدب، ومن الواضح أنه لا يمكن الحديث عن الأدب المقارن ما لم يكن مفهوم الأدب نفسه واضحا فى أذهاننا، إذ مهما يكن الرأى فى استقلال هذا العلم فهو أولا وأخيرا فرع من الدراسات الأدبية بعامة.

لقد تطور مفهوم كلمة أدب فى الشرق والغرب على السواء، ولكن المفاهيم المختلفة لها لم تتلاش تماما، وإنما تركت صداها هنا أو هناك، ومن الخير أن نأتى على هذا التطور ليكون هاديا لنا فى فهم اتجاهات الأدب المقارن المختلفة، ولن نعود به إلى القرون الضاربة فى القدم، وإنما سنكتفى بما عرض له على امتداد القرن التاسع عشر، وهذا القرن، حيث نشأ الأدب المقارن ونما، وازدهر وترعرع، وكان لهذا المفهوم دوره حتما فى تحديد مساره، إيجابا وسلبا، لأنه ولد فى أحضان تاريخ الأدب فرعا منه، وحين استقل عنه لم ينقطع ما بينهما من وشائج وصلات.

كان المستشرق الإيطالى كارلو نالينو أول من تعرض لتطور معنى كلمة «أدب»

---

(٥) تتبعنا هذه القصة فى دراسة مفصلة شملت اصلها الهندى، ورحلتها من المشرق إلى الأندلس، وعبر اللغة العربية إلى مختلف اللغات الأوربية، انظر كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

وأتى على تاريخها تفصيلا فى المحاضرات التى كان يلقيها فى الجامعة المصرية القديمة فى العشرينيات، وتضمنها كتابه «تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية»، ونشرته ابنته فى القاهرة بعد وفاته عام ١٩٤٠. وبعده بسنوات تناول الموضوع ذاته بمزيد من التوضيح والتوثيق أستاذنا الدكتور أحمد الحوفى فى كتابه «الحياة العربية من الشعر الجاهلى»، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٩، وكلا الباحثين وقف بتطور الكلمة عند العصر العباسى، ولم يعرض لمفهومها فى عصرنا الحديث.

غير أن كلمة أدب فى تطور مفهومها، بعيدا عن الدلالات اللغوية، وكما تبلورت معانيها مع نشأة التأريخ الأدبى الحديث على يد الإيطاليين فى القرن الثامن عشر، وعلى نهجهم سار العالم كله وراءهم، أصبحت تعنى أشياء كثيرة منها:

● حصيلة النتاج الأدبى فى عصر ما، فيقال: الأدب الجاهلى، أو الأدب العباسى، أو الأدب الإسبانى فى العصر الذهبى. وفى منطقة ما، فيقال: الأدب الأندلسى، أو الأدب فى مصر، أو فى الشام أو فى حلب على أيام بنى حمدان.

● مجموع الأعمال الأدبية ذات الخصائص المشتركة، والتى تنال شهرة، أو تأخذ شكلا خاصا بسبب أصلها أو موضوعها أو الغاية منها، مثل: الأدب النسائى، أو أدب الرعب، أو الأدب التورى، أو أدب الهروب، أو أدب الغربة، وغيرها.

● مصادر موضوع معين، فيقال مثلا: «عن شوقى يوجد أدب كثير». وهذا المعنى كان الألمان أول من استخدمه، وعنهم شاع فى بقية اللغات.

● البلاغة، وبتأثير عكسى استخدم الدكتور أحمد ضيف هذه الكلمة للدلالة على مفهوم الأدب، وجعل عنوان كتابه الذى يدرس الأدب الأندلسى: «بلاغة العرب فى الأندلس» وهو يعنى أدب العرب.

● اختصارًا وتبسيطًا، فنحن نستخدم كلمة أدب فقط ونعنى تاريخ الأدب.

● وأخيرا يمكن أن تعنى المعرفة المنهجية للظاهرة الأدبية، وهو معنى جامعى بحت، ونلتقى به فى تعبيرات: الأدب المقارن، الأدب العام، وغيرها.

هذه المعانى، وغيرها مما لم أذكره، تركت آثارها فى فهمنا للأدب على نحو ما، تبعا لثقافة الكاتب، واللغة الأوربية التى يجيدها، أو المصدر العربى الذى نقل عنه حين لا يجيد لغة أوربية، ومن ثم كان استعمالها شائعا، ومائعا، ويصعب تحديد معناها، ومع ذلك سوف نحاول.

* * *

الأدب فن يؤدى غرضه بواسطة الكلمة:

وهى عبارة بادية القصور إذا أريد بها تعريف الأدب، فهناك أشياء تنطوى تحت هذه العبارة وليست من الأدب فى شىء. فالحديث العادى ليس بأدب، ولن يحل المشكلة أن نقول «بواسطة الكلمة المكتوبة أو المطبوعة»، لأن ما تراه العين منها ليس سوى رمز تعيه الأذن حين تسمعه، وما تطالعه العين تسمعه الأذن فكرا، وإن لم يكن هناك صوت مسموع. وهناك جانب من الأدب، كالشعر مثلا، لا يكفى لتقييمه أن تفهمه، بل يتطلب بطبعه أن تسمعه، فى وضوح وجلاء، حتى لو كان السمع بطريق الفكر وحده.

وهناك من يصف الأدب بأنه ضرب من التعبير، وهو صحيح لكنه يشير إلى جانب واحد من القضية، مع أن هناك جانبا آخر لا يقل شأنا، وهو تقبّل الشىء المعبّر عنه، فللأدب وجهتان: احداهما تتصل بالمؤلّف، وهى أن يعبر عن تجاربه، والثانية تتصل بالقارئ وهى نقل هذه التجارب إليه، ومن ثَم فالأدب الذى يعبر عن نفس المؤلف، ولكنه لا يؤدى إلى القارئ شيئا، ليس جديرا بأن يدعى أدبا.

وإذن فالأدب يعبر عن شىء، ويؤديه أيضا، والحالة الأولى تمثل الجانب الذاتى منه، وتنتهى بنا إلى الرومانسية، والجانب الثانى، أو المقابل، يتصل بالناحية الموضوعية، وينتهى بنا إلى الواقعية، وكلا الأمرين صحيح ولكنه لا يعبر عن الحقيقة على حدة، ولهذا لابد من البحث عن مصطلح يأخذ الجانبين فى الاعتناء، ولعل «التوصيل» أدقها، لأن أى أدب أيا كانت مناحيه وأوضاعه، لابد أن يكون صلة، وحيث لا تكون صلة لا يكون أدب، وليس الأدب إلا نوع الصلة التى تحدث بين المؤلف والقارئ أو المستمع.

والحديث عن فن الأدب يفترض اصطلاحات ثلاثة: طرفاها المؤلف والقارئ، وثالثها الوسيط الذى يصل بينها وهو الكلام، وهذا ما نعنيه حين نقول إن الأدب أداة توصيل.

وحين نلقى نظرة على النواحى المختلفة التى تستخدم فيها الألفاظ عن عمد وتدبير، يدهشنا أننا أحيانا نعجب بالألفاظ نفسها، بصرف النظر عما تنقله إلينا من معان، على حين أننا فى حالات أخرى لا نستطيع التفرقة بين إعجابنا بالمعنى الذى وصل إلينا وبين إعجابنا بالعبارة التى أوصلته، ويمكن أن نصف الأول بأنه فن تطبيقى والثانى فن خالص، وإذا أردنا لهما مثلا يمكن أن نوازن بين مقدمة ابن خلدون الشهيرة وبين قصيدة المتنبى فى شعب بوّان. لقد أراد ابن خلدون أن يضع بين يدى قارئه طائفة من المعلومات المتصلة بعلم الاجتماع وتطور العمران، محاولا بذلك أن يقنعهم بصحة آرائه ونظرياته، ونحن نحكم على قوة عبارته بقدر توفيقه إلى أغراضه هذه،ولكننا لا نحكم على هذه الأغراض بمقدرته على التعبير عنها. وقد نتساءل حينما نقرؤه عما إذا كانت معلوماته هذه صحيحة،وعما إذا كانت قضيته معقولة مقبولة، وليس لعبارته أو مقدرته الكلامية فضل فى هذا، سوى أنها تمكننا من أن نلقى هذه الأسئلة، وأن نصل إلى حكم فى هذا الموضوع. وقد تكون العبارة ركيكة، والمعلومات رغم هذا صحيحة، والقضية مقبولة، ولو أن ركاكة العبارة قد تصعّب الوصول إلى هذه النتيجة. فالغرض الأدبى من مقدمة ابن خلدون يتحقق بما للكاتب من مجرد القدرة على التعبير، وهذه الصفات الأدبية ليست فى ذاتها حجة على صحة ما بالكتاب من قضايا أو مسائل، وهكذا نصبح قادرين على أن نفرق بين قيمة الأغراض التى يرمى إليها ابن خلدون، وقيمة ماله من مقدرة فى التعبير عنها.

أما قصيدة المتنبى فى شعب بوان فماذا عسى أن يكون فيها من أغراض مستقلة عن عبارتها؟ ليس فيها خبر أو حديث نستطيع أن نحكم عليه بأنه صحيح أو غير صحيح، ولا قضية مقبولة أو غير مقبولة، ولسنا مطالبين بأن نحكم فيها إذا كانت ذات فائدة مادية أو خلقية، وحسبنا منها عبارتها، ويعجبنا فيها التعبير لنفسه ولذاته، ونحن بازائها أمام فن خالص صرف، وحين نتكلم عن الأدب فإنما نعنى به ذلك الجانب الصرف. أما مقدمة ابن خلدون فلا نستطيع أن نعتبرها قطعة فنية إلا إذا

نظرنا إلى قدرة ابن خلدون على التعبير بغض النظر عن الغرض الذى يرمى إليه، أو قبوله على أنه قضية مسلمة. ومن السهل جدا أن نقرأها دون أن نقف عند دقة أخبارها أو صحة أحكامها، وإنما نأخذها على أنها عرض فخيم لعديد من القضايا الاجتماعية بسطها المؤلف أمامنا، وصوّرها لخيالنا، وفى هذه الحالة نكون قد اعتبرناها أدبا صرفا، أى مجرد تعبير له قيمته الخالصة.

● التجربة:

حين نقول إن فن الأدب هو التعبير، فإنما نعنى التعبير الذى يمكن توصيله، والفنان حين يعبر عمّا فى نفسه يتصل ساعتها بشخص آخر. ولكن، ما الشيء الذى يوصله الفنان؟ فى حالة ابن خلدون الجواب سهل، فهو يخبرنا بأمور ونظرية. وما الذى يريد المتنبى أن يوصله؟ والجواب أن ما يريد توصيله شيء لا يراد به إلا مجرد التوصيل، وحين نسأل عن ماهيته فليس لذلك من جواب سوى إنه التجربة، والتى نقبلها ونقدرها، أو نرفضها لمجرد أنها تجربة لا لشيء آخر.

على أننا أحيانا قد لا نقنع بأن ننظر إلى التجربة نظرة خالصة، وأن نقبلها لذاتها، وإنما نسأل أنفسنا عما إذا كانت صادقة أو معقولة، وعما إذا كانت لها فائدة مادية أو خلقية، والنظرة إلى الأراضى الفسيحة تختلف بحسب من ينظر إليها، فالفلاح لا يرى منها إلا قيمتها المادية، وقد يهمه منها أيضا مجرد التأمل فى منظرها، مكتفيا بهذه التجربة عن كل اعتبار آخر، ومكتفيا بمجرد الممارسة، فإذا عبّر عنها فلن يكون له من غرض آخر سوى مجرد التعبير، وإذا أمكن إيصال التعبير بواسطة الألفاظ فذلك هو الأدب بعينه.

مادة الأدب إذن هى التجربة المحضة، وهى أنواع، فقد تكون شخصية، أو تاريخية، أو أسطورية، أو اجتماعية، أو خيالية، وذلك يدفع بحدود الأدب إلى ما لا نهاية، وليس فى الحياة ما لا يمكن اعتباره تجربة لها قيمتها فى ذاتها، فنقنع بها ونرتضيها مادام من السهل إدراكها، ويسهل تصورها فيما يدرك بالحواس أو العاطفة، بيد أنها يمكن أن تكون فى أمور مردّها العقل، وقد ندخل فى جدل فكرى ونجد فيه تجربة فكرية ممتعة، سواء كان الجدل مقنعا أم لا، وقد نجد متعة بالغة فى

تتبع فلسفة ابن سينا أو ابن رشد، أو ابن طفيل، ولكن جمالها شيء وصحتها شيء آخر. وقد تكون الصحة موضع اختلاف، ولكن سوف يدرك جمالها كل من يستطيع أن يفهمها. وكثيرا ما تقبل فى الأدب أحوالا خلقية أو دينية دون أن نفكر يوما أننا سنقبلها فى حياتنا الحقيقية، لأننا تنظر إليها على أنها مجرد تجارب. ومجرد اشتغال الفكر بالحكم على صحة شيء ما، وقربه من المألوف، أو بعده عن الأدب، أو فائدته للإنسان، يمكن أن نعده تجربة ممتعة فى ذاتها.

والتجارب التى يمارسها الإنسان ملك خالص له، لا يشاركه فيها أحد، ولكن فى وسع الواحد منا أن يقلّد تجاربَ الآخرين، بأن يتخيلها، ويكون التقليد والأصل فى الأدب كلاهما من نوع واحد، لأن فن الأدب يتناول أمورًا ليس من الضرورى أن تكون خيالا صرفا ولكنها على كل حال مبنية على قوة التصوير. والباعث على التأليف الأدبى قد يرجع إلى ناحية من نواحى الحياة العديدة، وقد يكون خياليا صرفا، وقد يكون أمرا واقعيا فى كل أجزائه، كأن يرى المؤلف حلما، أو يصاب بالعشق، وفى كل الحالات لابد أن يكون الباعث صورة مماثلة، ينتشلها المؤلف من تيار الحياة الدافق، ويستبقيها حية فى مخيلته.

إذن كل شيء يصلح لأن يكون مادة للأدب فنا، شريطة أن يتناولها المؤلف تجربة يحسها لذاتها، ويوصلها إلى القارئ فى هذه الصورة، ويتوقف التوصيل على قدرة المؤلف على أن يجعل من الألفاظ أداة توصيل.

● الفنّان والتوصيل:

إذا أراد المؤلف أن يوصل تجربته هذه فلابد أن يبعث فى نفس القارئ بصورة مماثلة للتى فى نفسه، وأن يحرك بواسطة الألفاظ خيال قرائه، وأن يسيطر عليه حتى تصبح تجاربهم بقدر الإمكان تقليدا صحيحا لتجاربه، ولكى ينجح فى هذا عليه أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه، بأن تصبح رمزا لها، وأن يجمع بين مقدرته على التعبير عما فى نفسه بذلك الرمز، وبين مقدرة الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء، ولا يغنى الكاتب فى شيء أن تكون ألفاظه معبرة عن تجاربه فى نظره ما دامت لا تصوّر تلك التجارب عند القراء. والألفاظ، أى الوسيلة الرمزية، محدودة، وتجارب الخيال

البشرى لا حد لها، ومن ثم على الأديب أن يعرف كيف يجمع فى فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير، وما من شأنه أن يساعده على التوصيل، ويصرفه كيفما شاء.

صحيح أن الفنان أثناء إبداعه لا يهتم عادة بالتوصيل عن قصد وبطريقة واعية، وإذا سألته عما يفعل فأغلب الظن أن يجيبك قائلا: إن التوصيل مسألة لا شأن له بها، وقد يكون رده فى أحسن الافتراضات: إنه مسألة ثانوية، وكل ما يفعله أن يصنع شيئا جميلا فى ذاته، أو شيئا يبعث على الرضا فى نفسه، أو شيئا ذاتيا يعبر على نحو غامض عن مشاعره ونفسه. وأما أن يصبح هذا الشيء موضع دراسة الغير، ومصدر تجارب لغيره، فيبدو مجرد ظرف عارض لا علاقة له بجوهر ما يفعله. وقد يكون أكثر تواضعا فيقول: إنه فى إبداعه لا يفعل أكثر من تسلية نفسه.

ومن السهل أن نفسر موقفه هذا، ولماذا يحصر اهتمامه فى إنجاز العمل الفنى على خير وجوهه وأدقها، سواء كان قصيدة أو مسرحية، قصة أو رواية، تمثالا أو لوحة، غير عابئ بقدرة هذا النتاج على التوصيل، لأن أول ما يهمه أن يجسد فى نتاجه التجربة المعنية التى تتوقف عليها قيمة النتاج، فيجيء على قدر التجربة، ويمثلها أصدق تمثيل، وكثيرا ما يشغل هذا فكر الفنان، فلو وزع انتباهه، وعنى بالتوصيل لترك هذا أثرا سيئا فى نتاجه، والذين يهتمون بنواحى التوصيل لذاتها هم، فى الغالب، فنانون من الطبقة الثانية. ولو أن إحجام الفنان عن اعتبار التوصيل إحدى غاياته الرئيسية لا يعنى فى الواقع أنه ليس كذلك، لأن ذلك يكمن عنده فيما وراء اللاشعور.

إن التجربة التى يمارسها المؤلف أصل كل عمل أدبى، وقد تكون مما يصادفه فى حياته، أو قصة سمعها، أو خيالا جال برأسه، أو وهما راود فكره، وفى كل الأحوال يجب أن تملك عليه حسه، وأن تحمله على الكلام، وأن تكون من القوة بحيث تبعث فى المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبى يستطيع أن يخرج بواسطة الألفاظ رمزا يعبّر عن تجربته، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقا، بحيث يرضى به المؤلف شعوره الفنى تمام الرضا.

والشعور الفنى هنا هو التجربة نفسها تطلب عديلها اللفظى لا يختلف عنها قيد

شعرة، وأن يخضع لها الفنان كل الخضوع، وليكون لها هذا السلطان وهذه الخصائص يجب أن تكون حادة، وذات قوة خاصة، ولا تقنع بأن يعلم الناس بمجرد حدوثها، وإنما أن يحيطوا خبرا بذاتها، وطبيعتها، ومادتها ونغمها، حتى تبعث مرة أخرة فى نفوس الناس.

والتجربة التى من هذا القبيل يمكن أن نسميها إلهاما، وكلما عظم الإلهام تطلب قوة فنية أعظم لكى تعبر عنه، وإنما استطاع كبار الشعراء أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسماها لأنهم رزقوا أكبر قدرة على التعبير اللغوى.

● لغة الأدب:

اللغة فى الأدب يجب أن تؤدى معانى أكثر وأغزر ما تؤديه العبارة المرتبة ترتيبا منطقيا مطابقا لقواعد النحو والصرف، لأنها تختلف عن اللغة المألوفة باشتمالها على قوة يبثها المؤلف عن دراية وعمد إلى جانب قوة الكلام الصحيح، وهذه القوى لا تستخدم فى الكلام العادى إلا عفوا، لأنها تعتمد على الإيحاء لمواجهة تجارب لا حد لصورها وأشكالها، وأسمى ما يمكن أن يصل إليه فن الأدب أن يجعل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة والحيوية والدقة وبعد المدى على درجة عالية، لأن قوة الإيحاء هذه هى التى تضيف شيئًا آخر إلى المدلول العادى للألفاظ، وتعين الأديب على أن ينقل إلى الأذهان أدق المشاعر والأحاسيس التى يجيش بها خاطره، معتمدا على قدرة قرائه فى أن يستجيبوا لما توحى به هذه الألفاظ، وهذه الطبيعة الخاصة؛ وهى موجبة فى المؤلف المبتدع، وسالبة فى القارئ المتذوق، الشرط الأول فى فن الأدب.

إن كل جملة لها معناها حسب تركيبها المنطقى على قواعد النحو والصرف، ولكن إلى جوار ذلك لكل كلمة بمفردها، مستقلة عن نحو الجملة وصرفها، تأثير خاص فى الخيال، يتوقف على الموضوع والقرائن؛ لأن الكلمة فى المعجم مجرد نواة تدل على شىء ما، أو حدث ما، وتتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية تدل على النواحى المتعددة لذلك الشىء أو الحدث، وقيمة الأديب تتوقف فى جملتها على قدرته فى استخدام تلك المعانى الثانوية لتؤثر فى الخيال بملاءمتها للموضوع من

جانب وقدرتها على التجارب فى نفس القارئ من جانب آخر.

ونحن نعبر عن الكلمة بأصوات، وهذه أيضا يمكن أن تكون لها دلالاتها الخاصة، بترتيبها على طراز خاص، أو بتكرار بعضها، فقد يضفى عليها ذلك جرسا خاصا جميلا، على نحو ما نجده فى كثرة الشينات فى بيت أعشى قيس الشهير:

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعنى   شاوٍ مُشلٌّ شَلُولٌ شَلْشَلٌ شَوِلُ

وقد نراعى فيها أدق من هذه، بأن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة، فتجىء تقليدا للشىء الموصوف، أو وحيا إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس، وقد ينظر فيها إلى ما يعبر عنه بالتعاقب أو الانسجام، أو موسيقا اللفظ، وهذا الانسجام أكبر عامل فى الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور الذى لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره.

ليس من اللازم أن نستخدم خاصية هذه الكلمات فى وقت واحد، أو أن تكون متساوية الأهمية، لأن لفظ أدب ينجرد تحته كل من الشعر والنثر، ويجب ألا نسرف فى التفريق بينهما، لأن كثيرا من النظم ليس من الشعر فى شىء، وكثيرا من النثر يقترب من الشعر إن لم يكنه فعلا، حتى مع تجرده من الوزن، وأما الشعر الحر فيقف الآن فى مرحلة يصعب تحديدها، فهو ليس بشعر وليس بنثر، وليس بشىء إذا أردت، ومع كل ذلك فإن الوزن والقافية تمثلان الفارق الأكبر والجوهرى بين الشعر والنثر.

وليس للكلمات فى ذاتها صفات أدبية خاصة بها، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها، أو أن من طبيعتها أن تبهج وتمتع، أو على النقيض من ذلك، وإنما لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة، يختلف ويتفاوت تبعا للظروف التى توجد فيها، ولو أن بعض الكلمات اهترأت بطول الاستخدام، فأصبحت أضيق مجالا من غيرها. وتأثير الكلمة إنما يعنى التوفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التى توجد فيها الحالة النفسية للكاتب أو القارئ أو هما معا، وللسياق الذى جاءت فيه.

● وظيفة الأدب:

غاية الأدب التعبير والتصوير والتوصيل، وليس الغرض من تأليفه أن يكون جميلا، لأننا نقضى له بالجمال حين ينجح فى الغرض الذى يرمى إليه، وأنه أدى وظيفته تمام الأداء، فعبر عن تجربة، وأن التجربة ذات مغزى بنفسها، من غير حاجة لأن نحكم عليها بأنها صادقة أو صحيحة، نافعة أو مهذبة، لأن الصورة هى التى تجعل للتجربة مغزى، على حين أنها نفسها لا يمكن أن تكون ذات مغزى، إذ ليس لها وجود إلا بصفتها صورة للمادة، والمغزى الذى تعطيه الصورة إنما هو للمادة، رغم أنها ليست حدثا واقعيا، إذ يستحيل أن نتطلب فى التجارب الواقعية مغزى كاملا مستقرا، ومع ذلك فإن هذا المغزى الكامل المتقن الذى نصادفه فى حياة الأدب الخيالية هو الذى يدفع بنا نحو أشرف الجهود فى حياتنا الواقعية، لكى نحقق بجميع الوسائل الفكرية والعلمية أقصى ما نستطيعه من القيمة فى الحياة.

ونقصد بكلمة مغزى مجرد العلاقة القوية التى تصل الأشياء بعضها ببعض، وتكون التجربة ذات مغزى دقيق إذا تركزت فى كل جزء منها صلات تربطه ببقية الأجزاء الأخرى فيها، ونراه ضعيفا حين تكون أجزاء التجربة واهية الرابطة، كأن ليس بينها وبين سائر الأشياء صلة أو كأنما هذه الأشياء لم توجد معا إلا بمحض الصدفة، والتجربة ذات المغزى الدقيق لا يدخل فيها شىء صدفة، وإنما يتلاءم كل جزء منها ويتصل بسائر الأجزاء، وكل شىء فيها له وجود من أجل نفسه، ومن أجل الكل الذى هو جزء منه، وهذا الكل إنما يتكون بالكيفية التى تحدث بها الأجزاء، ولهذا كان كل جزء أكبر من نفسه، لأن فيه معنى أكثر من معناه، إذ يرمى إلى تنظيم كل مرتب منسق.

وظيفة الأدب إذن التجربة الخالصة التى لها قيمة فى ذاتها، أما القول بأن وظيفته أن يعلمنا أمرا، أو يقنعنا بصحة شىء، أو يحسن من أخلاقنا، فهذا كله يخرج بنا عن حدود الأدب. ومن الممكن طبعا أن يؤدى الأدب كل هذه الأشياء، ولكنه لا يكون أدبا لمجرد أدائه لها.

● مفهوم الأدب فى المقارنة:

مفهوم الأدب كما عرضنا له فيما سبق يقوم على اتجاهات جمالية خالصة، وفى ضوء قواعد النقد الحديث. ولكن هناك مفهوما آخر أوسع للأدب، يمتد به إلى كل ما نطلق عليه الآن اسم «الثقافة»، ويرى أن الأدب وثيقة، ويمكن دراسة نصه المخطوط أو المطبوع بهذا الوصف، بعيدا عن طابعه الجمالى. وهو فهم كان محببا إلى العقلية الوضعية، وطبقا له يدخل فى عداد الأدب الأعمال التشريعية والفلسفية والتربوية، ومن باب أولى تلك التى تختلط حدودها بحدود الأدب، كالتاريخ، والخطب، والرسائل، والدراسات، والحوار، فهى تهم دارس الأدب فى جوانب منها على الأقل، وهو ما يفسر لنا أن كثيرا من تواريخ الأدب. أفسحت مجالا واسعا لأعمال وجوانب غير أدبية، كما فعل **جوستاف لانسون** فى كتابة «تاريخ الأدب الفرنسى»، **وجورجى زيدان، وأحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعى،** فى تأريخهم للأدب العربى.

يمكن القول أن الباحث المقارن يفهم الأدب بمعناه الشامل هذا لأن المقارن عند التطبيق لا يقوّم مادة عمله جماليا، وإنما فى ضوء علاقتها بمادة أخرى، أو فى نطاق المؤثرات التى أحدثتها، وكلاهما، المؤثّر والمتأثّر، ليس من الضرورى أن يكون عملا أدبيا من الدرجة الأولى. فليس كل الذين تأثروا بأمير الشعراء **أحمد شوقى** فى المسرح العربى من الشعراء العباقرة، وليست مصادر الشاعر الإنجليزى الأكبر **شكسبير** من النوع الممتاز كلها، وأعظم المؤلفات العربية تأثيرا فى الآداب الأجنبية كتاب «ألف ليلة وليلة»، كما أن كتاب «كليلة ودمنة»، فى صورته العربية، ترك أثرا واضحا فى أدب الخرافة الأوربى، وكانت مقامات الحريرى مصدرا لأدب الصعلكة أو ما يعرف باسم «البيكاريسك» فى الآداب الأوربية.

فالمقارن يتعامل مع مؤلفات أدبية ذات قيمة محدودة تأثر أصحابها بأديب كبير، أو أثرت هى فى أديب عظيم، وأحيانا يجد نفسه أمام عمل مؤثر لا يمكن أن يوصف بأنه أدبى على الإطلاق. لقد أثر **نيوتن** (١٦٤٢ - ١٧٢٧)، وهو رياضى وفيلسوف وعالم فى الفلك والطبيعيات، فى الكاتب والشاعر الفرنسى **فولتير**، وكان من

مصادره إلهامه، دون أن يعنى ذلك بأية حال أن نيوتن كان أديبا أو فنانا. وكان الفيلسوف الهولندى سبينوزا من المصادر الهامة التى تركت أثرها واضحا فى أدب روسو، دون أن يعد فى زمرة الأدباء بحال.

ومن الواضح أننا فى مثل هذه الحالات بصدد مبادلات ثقافية تتجاوز حد الأدب، ولكنها تهم الأدب المقارن، وربما لهذا السبب فضل كاريه أن يستخدم مصطلح «علاقات فكرية» بدل «علاقات أدبية»، لكى يتجاوز هذه الصعوبات، ويجعل من اهتمامات الأدب المقارن موضوعات تقع، أو أحد طرفيها، خارج نطاق الأدب. ولكن كلمة «فكرية» لا تحل المشكلة فيما أرى، لأن استخدامها يلغى «الأدب» نفسه من مجالات الأدب المقارن، ويجعل منه علما لدراسة تاريخ الأفكار المقارنة، وهى قضايا يمكن أن تدرس فيه، وتمثل فصلا فى كتابه، ولكنها ليست الأدب المقارن نفسه، ولا بديلا عنه.

● الأدب القومى:

يبقى أن نحدد ماذا نفهم من مصطلح «الأدب القومى». ما الحدود التى إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبى، وعن تأثر به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية خالصة؟ بعد تأمل جاد يمكن القول أن الاحتمال الثانى أكثر قربا، وأدق منهجية، وأسهل تطبيقا، لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتا، وأقل تقلبا، مدّا وجذرا، من الحدود السياسية. ونستطيع أن نأخذ لذلك مثلا من التاريخ القريب، فقد تم تقسيم ألمانيا إلى دولتين عام ١٩٤٥، مع أنهما يتكلمان لغة واحدة، ولهما نفس الثقافة والتاريخ، ولكن ذلك لا يعنى بحال أن دراسة أدب الدولتين يمكن أن يدخل فى مجال المقارنة. وقد استرعى الكاتب المكسيكى ألفونسو رييس نظرنا أننا «إذا بدأنا فى تنظيم مكتبة ما فأول ما نصنعه بكتب التاريخ أن نصنفها بحسب الأمم التى تعرض لها، أو العصور التى تقف على دراستها، وباختصار سوف يأخذ التصنيف طابعا تاريخيا فإذا جئنا إلى العلوم وجدنا طبيعتها تفرض علينا توزيعها بحسب المواد نفسها من طب وهندسة وكيمياء وأحياء وغيرها، دون نظر إلى أى شيء آخر. وأول ما نصنعه

عندما نصل إلى الأدب أن نصنفه بحسب اللغة التى كتب فيها: أدب اسبانى، وأدب عربى، وأدب فارسى وأدب فرنسى، وغيرها».

كل شعب له لغته التى تحدد أدبه، وعندما نتحدث عن الأدب العربى فإنما نعنى الأدب الذى كتب فى هذه اللغة، سواء كان كاتبوه عربا أم أصحاب تكوين عربى، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الأدب الروسى، فهو الأدب الذى كتبه أدباء من الروس، فى اللغة الروسية، أو من أناس تكوينهم روسى، وكذلك الحال مع الأدب الفرنسى أو الإنجليزى أو غيرها، والشعوب التى ليست لها لغة قومية ليس لها أدب قومى، كما هو الحال فى سويسرا مثلا، حيث لا يستطيع أحد، ولا يوجد، حتى بين أشد السويسريين تعصبا لقوميتهم، أن يتحدث عن أدب قومى سويسرى، لأن الدولة تعترف رسميا بثلاث لغات: الفرنسية، والألمانية، والإيطالية، إلى جانب لغة رابعة موجودة فى الحياة، ولكنها لقلة الذين يتحدثون بها لم ترتفع إلى مستوى اللغة الرسمية، وهى اللغة الرومانية.

أىّ هذه اللغات الثلاث يمكن أن نعتبر ما كتب فيها أدبا قوميا سويسريا؟. لقد أدرك سكان سويسرا هذه الحقيقة، فهم يتحدثون عن أدب سويسرا الفرنسى وكتابها الفرنسيين، أو عن أدبها الألمانى وكتابها الألمان، وحتى عن أدبها الإيطالى وكتابها الإيطاليين. وهناك تعبير شائع يقال عن هؤلاء الكتاب: «إنهم فرنسيون دون أن يكونوا من فرنسا، وألمان دون أن يكونوا من ألمانيا، وإيطاليون دون أن يكونوا من الإيطاليين».

حين تكون المساحة اللغوية منطبقة تماما على المساحة السياسية لا نواجه أية مشكلة، كما هو الحال حين نقارن بين الأدب العربى والأدب الفارسى، أو بين الأدب الفرنسى والأدب الإيطالى مثلا. غير أن هناك حالات لا تنطبق عليها هذه القاعدة، وتثير عددا من المشكلات، وذلك حين تمتد اللغة السائدة فى بلد من البلدان إلى ما وراء حدوده السياسية فهل نلحق آثار هذه البلاد بالأدب القومى للأمة التى تنسب إليها اللغة؟.

تحت هذه القضية عدة صور كما يقول علماء المنطق. منها: قضية الكتاب الذين يجيدون إلى جانب لغتهم القومية لغة أجنبية، ويكتبون فيها، أو فى اللغتين. إلى أى

الأدبين ينتسب أدبهم الأجنبى؟ هل ما كتبه جبران خليل جبران باللغة الإنجليزية يدخل فى تاريخ الأدب الإنجليزى أم العربى، وهل ما كتبته أندريه شديد المصرية، ومن قبلها قوت القلوب الدمرداشية، باللغة الفرنسية أدب عربى أم فرنسى؟. وهل ما كتبه طاغور الهندى (١٨٦١ - ١٩٤١) فى اللغة الإنجليزية أدب إنجليزى أم هندى، ومثله محمد إقبال الباكستانى، وجمهرة من كتاب الجزائر بعد الاستقلال، فهم يكتبون بالفرنسية دون أن يكونوا فرنسيين، فى أى تاريخ أدبى ندرس إبداعهم؟ والأمر ليس وقفا على الشرق أو العرب وحدهم، وإنما ثمة أمثلة عديدة فى الآداب الأوربية أيضا، وأوضحها الكاتب المسرحى البرتغالى جيل فيسنت (١٤٧٠ - ١٥٣٧) فى أعماله التى كتبها باللغة الإسبانية، هل هى أدب اسبانى أم أدب برتغالى؟. وكان فضولى البغدادى، المتوفى عام ٩٦٣هـ = ١٥٥٥م، تركيًا، وعاش فى بغداد زمنا، وعد أمير الشعر التركى القديم، وكتب نظما ونثرا رائعين فى اللغات الثلاثة: التركية والعربية والفارسية، فإلى أى هذه الآداب يُنسب؟.

على أن مشكلة الكتاب المزدوجى اللغة أقل تعقيدا من حالة الكتاب الذين ينتمون سياسيا إلى أمة، ويتكلمون ويكتبون فى اللغة التى تتكلمها أمة مجاورة أكثر قوة وأوسع شهرة، والمثل التقليدى الذى نقدمه لهذه الحالة هو الكتّاب السويسريون. هل كيلر (١٨١٩ - ١٨٩٠) وهو كاتب وشاعر وقصصى وروائى سويسرى من زيورخ، أى أنه يكتب بالألمانية، كاتب سويسرى أم ألمانى؟ وهل نستطيع أن نقارن بينه وبين كاتب سويسرى آخر من جنيف مثلا، أى لغته الفرنسية. يمكن ذلك طبعا، لأن أدبها يختلف لغة، أى يختلف قومية، وإن كان كلاهما سويسرى، أى يستظلان بقومية سياسية واحدة.

ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن أدباء النمسا، فهم أدباء ألمان قبل أى شىء، وكذلك الحال مع أدباء بلجيكا فى القسم الذى يتحدث الفرنسية، فهم أدباء فرنسيون، وفى هذه الحالة يمكن القول بأن الحدود الأدبية لا تنطبق على الحدود السياسية، ولا مع تطور القوميات، وإنما تلتقى مع الحدود اللغوية فحسب، وهى وجهة نظر يدعمها أن الأدب عملية لغوية فى المقام الأول، قبل أن يكون شيئا قوميا أو سياسيا. غير أن الأمر فيما يتصل بالأدب الفرنسى والبلجيكى

والسويسرى المكتوب باللغة الفرنسية، أو الأدب الألمانى والسويسرى والنمسوى المكتوب باللغة الألمانية، أقل تعقيدا، لأن هذه الشعوب متصلة جغرافيا على الأقل، لكن ماذا نفعل بالآداب الأخرى حين تفصل بينها أبعاد شاسعة من الأراضى أو المحيطات؟.

المثل الواضح لهذه الحالة الأخيرة يتجلى فى أدب الولايات المتحدة، ومثله القسم الذى يتحدث اللغة الإنجليزية فى كندا، فهل يدخلان فى نطاق الأدب الإنجليزى؟ وهل القسم الذى يتحدث الفرنسية من كندا نعد ابداع كتّابه أدبا فرنسيا، وماذا عن أمريكا اللاتينية، وجلها يتحدث الإسبانية، هل ندرس تاريخها الأدبى فى نطاق الأدب الاسبانى؟ وهل نعتبر أدب البرازيل أدبا برتغاليا لأنها تتحدث البرتغالية؟. الواقع أن الذين يلتزمون تعريف الأدب المقارن حرفيا، يرون هذه الآداب واحدة، فالأدب القومى، هو الذى يكتب فى لغة ما، ولو توزّعت بين عدة دول، ومعنى هذه أنه لا يصح أن نقارن بين روائى إنجليزى وآخر أمريكى، إذا كانت الإنجليزية لغة إبداعهما، أو بين شاعر إسبانى وآخر من الأرجنتين، مادام كلاهما يكتب فى الإسبانية، وهكذا. ولكن ذلك لا يعنى إنكار أن هناك أدبا أمريكيا مستقلا عن الأدب الإنجليزى، وأرجنتينيا مستقلا عن الأدب الإسبانى. والأدب المقارن لا يتجاهل إحساس الكاتب القومى، أو القضايا الوطنية التى يعرض لها، أو الألوان المحلية التى يطلى بها أفكاره، ولا شخصية هذه الآداب وذاتيتها، وكل ما هنالك أنه يرى أن هذه الخصائص ليست بذات أهمية فى الدراسة المقارنة، وأن الحدود القومية تساوى قليلا فى مجال الاعتبار إذا لم تدعمها الحدود اللغوية.

وتقتضى الأمانة أن نشير إلى أن عددا من الباحثين الأمريكيين يناضل ضد هذه الفكرة، ويرى أن الأدبين الإنجليزى والأمريكى مختلفان، لأننا بصدد أمتين متباينتين، سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقا ثقافيا، وبالتالى أدبيا، متباعدا تماما، ويرون أن إنتاجهما الأدبى يدخل فى مجال الأدب المقارن على الرغم من أنهما مكتوبان فى اللغة نفسها. ويرد على هذا الاتجاه أن بقية الحالات يمكن أن يقال عنها الشىء نفسه، فتاريخ فرنسا يفترق عن تاريخ سويسرا وبلجيكا، وتاريخ ألمانيا غير تاريخ النمسا، وبين إسبانيا وأمريكا اللاتينية بون شاسع من الاختلاف فى

الأصول والعادات والغايات، وبخاصة فى القرن العشرين.

* * *

وهناك الأقليات اللغوية فى بلد له لغة قومية رسمية واحدة، كما هو الحال فى الهند والاتحاد السوفيتى، وإسبانيا، والجزائر وغيرها. هل يمكن المقارنة بين آداب هذه اللغات المحصورة فى جزر وبين أدب اللغة القومية التى تطوقها؟. هل يمكن أن نقارن مثلا بين الأدب البنغالى، أو الأوردى، والأدب الهندى، أو بين الأعمال التى كُتبت فى اللغة الأوكرانية، أو الجرجانية، وبين الأدب الروسى، أو بين القطلونية، أو الجليقية، وبين الأدب الإسبانى، أو بين الأدب البربرى والأدب العربى فى شمال أفريقيا؟. وكذلك الحال فى الأمم التى تسودها الآن لغة واحدة، ولكنها فى لحظة من تاريخها عرفت أدبا آخر فى لغة أخرى، كاللغة البروفنسالية فى فرنسا، والقبطية فى مصر، والعربية فى إسبانيا: هل يمكن أن نقارن بين الأدب البروفنسالى والأدب الفرنسى، أو بين الأدب القبطى والأدب العربى، أو بين الأدب العربى والإسبانى؟. نعم، كل الحالات التى سبقت تدخل فى مجال دراسة الأدب المقارن كما لو كانت لغات قومية مستقلة تماما.

ولكن الأمر يختلف فيما يتصل باللغة واللهجة، مهما كان البون بينهما شاسعا، فالأعمال المكتوبة فى الألمانية الواطية، والإيطالية القديمة، وعامية أهل الأندلس، وفيها أبدع ابن قزمان كل أزجاله، تكوّن جزءا من الأدب القومى لكل منها، ولا أحد ينكر هذا، رغم أنها قد لا تفهم قبل أن تترجم إلى الفصحى إلا للمتخصصين فى فقه اللغة، وتدرس كما لو كانت لغة أجنبية، ومع ذلك يميل علماء المقارنة إلى اعتبارها خارج نطاق الأدب المقارن.

● غاية الأدب المقارن:

أبنا فيما سبق ما الأدب المقارن، وبقى أن نعرض لأهميته، أو غايته إن شئت، وهى قضية لا يعرض لها الباحثون إلا على نحو عابر، ربما لأن الرد سوف يكون بسيطا وجاهزا: غاية الأدب المقارن يشى بها منهجه، أن يربط بين عمل أدبى وآخر، وأن يوضح التأثيرات التى عانى منها أو تعرض لها، أو مارسها، مؤلف ما على

آخرين، وأن يتبع سير الأفكار أو الأشكال الفنية على امتداد عصر بأكمله، وأن يفسر ظاهرة أدبية بواسطة ظاهرة أدبية أخرى شبيهة، وهو منهج يحدد غاية العلم بنفسه، وفى وضوح.

ولكن الأمر يتسع لسؤال آخر: ما أهمية أن نجد علاقة بين عمل أدبى وآخر، أو أن نقف على التأثيرات المتبادلة بين عملين أدبيين، وكذلك بقية مظاهر النشاط الأخرى؟. وهو سؤال لما يجد جوابا شافيا، وتختلف حوله الآراء وتتباعد، وإذا كان الأدب المقارن، كتاريخ الأدب بعامة، تتوقف صلاحياته على العمل الأدبى الذى يشكل موضوعه، وغايته، فإن المشكلة تبدأ من هنا: ما غاية العمل الأدبى بعامة؟.

فيما يتصل بهذا الأمر لم يتقدم النقد الأدبى خطوة واحدة إلى الأمام خلال ألفى عام مضت، وقد أجاب الناقدان الأمريكيان **ولك** و **وُرن** عام ١٩٥٣ بمثل ما رد به **هوارس** عام ٦٣ قبل الميلاد وهو أننا نلتقى فى الأدب بأمرين: «المتعة والفائدة»، أى أن المؤلف يمزج من البداية وحتى النهاية بين ما هو ممتع وما هو مفيد. وعندما نجهل غاية الأدب - كما هو واقع فعلا - فسوف يصعب علينا أن نحدد غاية الأدب المقارن، والمحاولات التى تمت فى هذا المجال جاءت غامضة ومكروة، وتصطدم بأكثر من عائق، وربما كان أبسط الآراء وأيسرها ما أورده **ملون** عام ١٩٥٤ بأن مهمة الأدب المقارن «توضيح العمل الأدبى وتفسيره»، وهو رأى ارتضاء علماء المقارنة الكبار المؤيدون للعلم، مثل **فان تيجيم** الفرنسى، والمناهضون له أيضا، وعلى رأسهم **بنديتو كروتشه**، وهو من أشد خصومه على نحو ما رأينا من قبل.

ومع ذلك يبقى السؤال قائما: ما التوضيح والتفسير اللذان يحتاجهما العمل الأدبى، وما مداهما الحقيقى، وكيف يفيدانه فى نطاق غايته نفسها، وبمناهج المقارنة وليس بعيدا عنها؟. مثلا، لقد نظم **عباس محمود العقاد** قصيدة مطولة بعنوان: «ترجمة شيطان»، فى مطلع حياته عام ١٩١٢، وتعد باعتراف النقاد «وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله، وآية فريدة تستطيع أن تجمع حولها خيوط عصرها، كما هى الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى»[٦] وقد اعترف العقاد فى كتابه

(٦) زكى نجيب محمود، مع الشعراء، ص٢٢، طبعة بيروت ١٣٩٨ - ١٩٧٨.

«إبليس»، وصدر عام ١٩٥٨، بعد أن استعرض وضع الشيطان فى الأدب العربى حتى مطلع القرن العشرين: «ثم نجمت فى أوائل القرن العشرين نوازع شتى للتوسع فى الاطلاع على آداب الأمم الأخرى، فى موضوع الشعر وتعبيراته عند تلك الأمم، ومن موضوعاته الملاحم المطولة، ومن تعبيراته تجسيم المعانى المجردة، والعناصر الطبيعية، وأرواح الغيب، وكائناته المشبهة بتماثيل الأحياء».

إن الأعمال التى يلعب فيها الشيطان دور البطولة كثيرة فى الأدب الغربى، ويكفى أن نشير من بين أشهرها إلى ما كتبه شاعر الألمان الأكبر جوته فى «فاوست» عام ١٨٣٢ وتناول فيها قصة الجنس البشرى تناولا فلسفيا، وجاءت شعرا عالما ذا أهمية تاريخية، وتضمنت كل تجارب الإنسانية، وترجمها الدكتور محمد عوض محمد إلى اللغة العربية عام ١٩٢٩، والشاعر ملتون فى ملحمته «الفردوس المفقود» عام ١٦٦٧، ويقوم بترجمتها إلى اللغة العربية الدكتور محمد عنانى، وصدر الجزء الأول من هذه الترجمة عام ١٩٨٣، وقد احتلت هذه الملحمة مكان الصدارة من اهتمام العقاد، فهو يقرر أن «الشيطان الذى صوّره ملتون أهم من الشياطين الشعرية التى صوّرها من سبقوه ولحقوه فى هذا الموضوع بين شعراء الغرب».

يمكن أن ندرس هذا الموضوع، وأن نقارن بين شيطان ملتون وشيطان العقاد، ولكن يبقى السؤال قائما: هل أصبح لشعر العقاد رنين جديد بعد هذا الاكتشاف، أو شيء من مذاق لما يكن معروفا؟. بالطبع تحاول المقارنة أن تفسر ما حدث، ومعها عرفنا شيئا أزيد، ولكن ما هو هذا الشيء، وهل يفيد فى تقدير شاعرية العقاد، أو فى قيمة شعره ومستواه؟.

واضح أن المقارنة هنا تضيف إلى العمل الفنى معلومات خارجية، عرضية وطارئة، وذات طابع تاريخى، وهى تكشف العمل الفنى أكيدا، وتجعله أكثر قربا منا، واستمتاعا بحناننا، وتجعلنا أكثر معايشة له، وتفسّره وتثريه، على نحو ما فى خيالنا، ولكن لا صلة لها بغايته لأن الأدب المقارن لا يعتبر العمل الأدبى نفسه غاية له، يقوم على دراسته، وإنما يتجه إلى الظروف التى تم فيها، وإلى المصادر التى استخدمها، ودراسة مصادر العقاد فى قصيدته «ترجمة الشيطان»، شيء مختلف عن دراسة القصيدة نفسها، ودراسة مسرحية كليوبترة لأمير الشعراء أحمد شوقى

ليست دراسة المسرحية ذاتها، والبحث عن تأثير ألف ليلة وليلة فى قصص بوكاشيو الإيطالى يختلف عن دراسة تقوم على ألف ليلة وليلة لوحدها، أو قصص الكاتب الإيطالى مستقلا.

غاية الدراسة المقارنة إذن تاريخية وليست أسلوبية، والمقارن لا يدرس الموضوعات نفسها وإنما حركة سيرها، ومادته شيء متحرك كالتاريخ نفسه، وقد لاحظ فان تيجيم بحق أن الأدب المقارن يضيف إلى متعة الإحساس بجمال الشعر والنثر، وإلى المشاعر والأفكار التى يثيرها فى أعماقنا، متعة ثقافية أخرى، هى: «الفهم والتفسير» ويبدأ العالم الفرنسى نفسه كتابه الموجز عن الأدب المقارن بلفت انتباهنا إلى ما توقظه القراءة المخططة من فضول، وما تلقيه تدريجيا فى خيال القارئ من أسئلة، تقوم عليها قاعدة المقارنة الأيديولوجية.

إن من خصائص التعطش إلى المعرفة الاقتراب من أى موضوع، واعتباره جديرا بالقراءة والبحث، مهما تكن النهاية التى سوف يؤول إليها، لأن المعرفة تنهض فى البدء على مجرد الإرادة والرغبة فيها، ومن ثم نجد فضولا ما، أو إثارة ما، لا أهمية لها فى البدء، أصبحا غاية فى نفسيهما، وهو شيء نلتقى به كثيرا فى تطور الأفكار تاريخيا، وكثير من ألوان الفكر، وفروع العلم، والتقنيات إلى حد ما بدأت على غير أساس، أو بدأت وسيلة لغاية، ثم استقلت بنفسها مع الزمن، وأصبحت غاية فى ذاتها. وحتى الشعر نفسه كان فى البدء وظيفة، واعتبر وسيلة لتقوية الذاكرة، أو للسحر والتعازيم، وعرف له القدامى فائدة إلى جانب المعرفة البدائية التى يقدّمها، وأصبح نصف وظيفة حتى زمن قريب، ولكنه الآن فقد كل طابع وظيفى، واستقل بنفسه، ليكون شعرا فحسب. وهكذا الحال فى كثير من مظاهر الفكر والاختراع التى تحيط بنا، ذلك أن الوسيلة لا تبقى كذلك إلى الأبد، وثمة ميل فطرى فى أعماقنا لتحويل أى نشاط، مهما كان ضيلا، إلى حاجة ومعرفة.

وعلى هذا النحو بدأ الأدب المقارن، وسيلة وأداة فى خطاه الأولى، ولكنه ما لبث أن تحرر بعد قليل من ولادته، وأصبح حيويا وضروريا مثل كل المشكلات التى تمس المعرفة، وتنتهج طرقا مختلفة لاكتشاف آفاق جديدة. وإذا كانت المقارنة توقظ الآن اهتماما واضحا ومتزايدا بين المتخصصين فى الأدب، وبين الهواة أيضا، فإن ذلك لا

يرتبط بغرض مفيد، أو بأية خدمة يمكن أن نتوقعها، وإنما كما يقول كروتشه يبرر محاولاته فى الترجمة: «إن دافعه الوحيد، مثل حافزه الوحيد، الرغبة فى مغازلة الشعر الذى نحبه».

● خصوم وأنصار:

أضحى الأدب المقارن منذ أصبح علما موضع الاعتراض والمعارضة، كلية أو فى بعض اتجاهاته، ومن حين لآخر تثار فى وجهه صعوبات كثيرة، وانتقادات أصعب، أهمها وأبرزها رأى الناقد الإيطالى كروتشه فيه، وهو من أشد المعارضين للأدب المقارن كمنهج للبحث، وتناول آراءه هذه فى دراسة جادة مواطنه فرانكو سيمون عام ١٩٥٤، على نحو ما عرضنا لهذا فى الفقرة الخاصة بتاريخ العلم وتطوره فى إيطاليا.

ولكن آراء كروتشه لم تذهب عبثا خارج إيطاليا، وإنما تركت صدى عميقا بين عامة دارسى الأدب، وتبعتها صيحات اعتراض قوية فى مواطن كثيرة، ولكنها لم توهن من العلم شيئا، وإنما واصل سيره صعدا، وتتفاوت هذه الاعتراضات قوة وضعفا، وكلها يمكن مناقشته والرد عليه، وسنعرض لها بإيجاز، لأنها أسهمت فى تعميق مفهوم الأدب المقارن ولم تضعفه.

الاعتراض الأول وجهه عدد من المهتمين بالمقارنة، ومن بينهم ولك، وورن، و جيرار، ويتصل بمجال الأدب المقارن واختصاصه، فهم لا يفهمون أن يختص بدراسة عملين، أو أدبين ينتميان إلى لغتين مختلفتين، على حين لا يمتد بحثه بحال إليهما حين ينتميان إلى أدب واحد، فالمقارنة بين شوقى وشكسبير فى مسرحية كليوباترة، التى عالجها كل منهما، تدخل فى نطاق الأدب المقارن، ولكنها بين شوقى واسكندر فرح فى مسرحيته كليوباترة أو بينه وبين إسماعيل مظهر فى مسرحيته «الحب الأول أو قيصر وكليوباترة»، أو بينه وبين عبد العاطى جلال فى مسرحيته «كليوباترة الجديدة»، أو بين هذه المسرحيات العربية كلها، تكون من نصيب تاريخ الأدب العربى وحده، مع أن الفكرة متقاربة، والمنهج الذى يتبعه الباحث واحد، والمشكلات متشابهة، مما يجعل التفرقة بين اللونين من الدراسة غير واضح تماما، وليس هناك

فرق منهجى، والحدود اللغوية حين تتطابق أو تختلف لا تضيف جديدا إلى المعلومات والتفصيلات المتصلة بالقضية فى الحالتين.

ونلحظ أن النقاد الأمريكيين هم أكثر العلماء إلحاحا على هذه الفكرة، وأن وراء ذلك مشكلة خاصة بهم، تلح عليهم، وتوجه آراءهم، تتصل بالأدب الأمريكى نفسه فى علاقته بالأدب الإنجليزى، وهل تدخل فى نطاق الأدب المقارن أو تاريخ الأدب القومى.

هذه وجهة نظر المعترضين، ولكن الواقع أن الحدود اللغوية حين تختلف تضيف كثيراً، أكثر مما يمكن أن يبدو للوهلة الأولى، ومما يلحظه علماء المقارنة أنفسهم، وإهمال هذه الحقيقة، وعدم أخذها فى الاعتبار، أو فهمها بالدقة، لا يعنى أنها غير قائمة، والتاريخ شاهد عدل على أن ازدهار أية ثقافة يبلغ أوجه حين تلتقى مع أخرى عن طريق الترجمة، أو الغزو، أو التجارة، أو غيرها، وحدث هذا مع الثقافة العربية فى العصر العباسى، ومع الأوربية فى عصر النهضة، ومع العربية مرة أخرى فى عصرنا الحديث.

وقد حاول فان تيجيم أن يرد على هذا الاعتراض وردّ التفرقة إلى الصعوبة التى تواجه دارس الأدب القومى حين نطلب منه أن يعرف بعمق أدب لغتين أو أكثر، وهو رد غير مقنع، لأن الصعوبة موجودة دون شك، ولكنها أيضا قد تواجه دارس الأدب المقارن، وصعوبة دراسة شىء ما لا تبرر قيام علم خاص به. ولكن ملاحظته عن «عقم التقليد بين كتاب الجنس الواحد، واللغة الواحدة» جيدة، ونجد لها تأكيدا فى دنيا الواقع، وفى مجال العلم الخالص، حيث يطعمون الشجرة بأخرى مختلفة، ومن نفس فصيلتها، أو ينقلونها من تربتها إلى أخرى غيرها، ليحصلوا من هذا المزج أو النقل على ثمرة أفضل، أو حين يمزجون بين نوعين من المعادن ليحصلوا على نوع أقوى.

الأمران إذن ليسا بمنزلة سواء، وعندما يؤثر كاتب فى آخر من نفس أدبه، أو من أدب قومى آخر، فإنما يحتذيه فى أمر من خمسة أمور، أو فيها كلها، وهى: الموضوع، والأفكار والشكل، والصور، والمناخ الشعورى. وهذه الجوانب الخمسة، ما عدا الأخير منها، يسهل انتقالها داخل الأدب الواحد، على حين أننا إذا كنا بصدد أدبين

مختلفين فإن الأول والثانى منها فقط يمكن أن ينتقلا من لغة إلى أخرى دون عوائق كبيرة، أما الظلال الشعورية وألوان الصور الخفية، وقيمة الكلمات الموحية، فلا تنتقل بالسهولة نفسها، لأن لكل فنان مزاجه الخاص، المستقر فى أعماقه، يضفى على أسلوبه ظلالا ذاتية، ويشكل صوره على نحو معين، ويستغل طواعية اللغة له، فى خصائصها الاشتقاقية والموسيقية، ليعبر عن نفسه فى لحظة ما، تحت ضغط مشاعر معينة، ومن يحتذى خطاه، ويسير على هديه، ويكتب تحت تأثيره، يمكن أن يلحظ هذا الشيء، ويمكن ألا يلحظه وهذا الأمر يمثل مشكلة الأدب المقارن الأولى.

نعم، قد يلحظ المتأثر هذه الإرادة الأسلوبية، وهذا التوتر الشعورى، وهذا المذاق الخاص الذى يضفيه الفنان على إبداعه، وليكن مثلا شكسبير فى المسرح، أو إليوت فى الشعر، أو تشيخوف فى القصة، أو ألبرتو مورافيا فى الرواية، وقد يحاول أن يعطى هذا مقابلا عربيا، وقد لا يحاول، فإذا حاول فإن وسائله لن تكون وسائل الشاعر الإنجليزى أو القصاص الروسى، أو الروائى الإيطالى، لأن القول بذلك يعنى الخلط بين الأسلوب العربى وأساليب هذه اللغات وهو محال، والقول بإمكانه يعنى أن للاسلوب خاصية مستقلة عن اللغة، والأمر ليس كذلك.

وقد يحاول الفنان المتأثر أن يخلق معادلا فى لغته للأساليب التى أعجبته فيمن قلّد، وحينئذ يدرس الأدب المقارن مدى الصلة بين هذه الأساليب الجديدة والأصل المحتذى فى اللغة الأجنبية، وأى نجاح ذاتى حقق الفنان فى صوغها على هذا النحو، وإلى أى مدى تتفق مع غاية الكاتب فى خلق إرادة أسلوب تصويرى يحتذى صور الأصل الذى تمثله، ويمكن أن نضيف إلى الأسلوب كل القضايا المتصلة بالموسيقا، وعروض الشعر، والصور، والأنواع الأدبية، وجميعها مما يعسر ترجمته.

مثل المشكلات التى سبقت لا نلتقى به فى أية دراسة تتم فى نطاق أدبى قومى واحد، على حين أنها تعترضنا بشدة فى أية دراسة مقارنة، وليس سهلا تحقيق نتائج حاسمة فيها، ويترتب على ذلك نتائج خطيرة، لأن احتذاء كاتب كبير وراءه أكثر من سبب، ويجب أن يكون ذلك جليا واضحا ما أمكن، وكثيرا ما نشعر حدسا أثناء قراءته فى لغته الأم أن أعماله تنطوى على شيء جديد ومثير، ولكن من الصعب الوصول إليه، وأن المترجمين، والمتأثرين به، والمقلدين له، لا يستطيعون فى أحسن

الأحوال تحديد هذا الشيء، أو نسخه، أو استثماره، ويؤدى هذا بدوره إلى سقوط كبار المؤلفين على نحو مريع خارج حدود لغتهم، يفشلون تماما لأن أحدا لم يفهمهم، ولم يستطع ترجمتهم جيدا، ولم يتجاوز الكاتب والشاعر الفرنسى فاليرى الحقيقة وهو يقرر، مشيرا إلى عظماء الكتاب والشعراء: «إن إمكاناتهم فى أن يُسمعوا ويقدروا ويحركوا ويفتنوا، محدودة بأوطانهم، أما وراءها فلا يوجدون إلا بأسمائهم، إذا كان اسمهم معروفا».

إن من الصعب أن يتحدث الإنسان لغة أخرى، وأصعب منه أن يتمثلها، وأن يدخل فى دائرة مناخ ثقافى آخر، وهذه الصعوبات والتضحيات التى يتعرض لها العمل الأدبى عندما ينتقل إلى أوساط ثقافية أخرى مختلفة، متجاوزا كل العوائق والمخاطر، ويقيم مشاركة وجدانية بين المبدع والجمهور فى عالم جديد، تشكل مادة الأدب المقارن ومجاله، وهى تختلف فى طبيعتها وظلالها عما يواجهه الباحث حين يتوقف عند الأدب المقارن وحده.

لا يمكن ونحن نعرض لأنصار الأدب المقارن وخصومه أن نتجاوز لويس كزمين (١٨٧٧ - ١٩٦٥) وهو جامعى فرنسى مرموق، وتخصص فى دراسة الأدب الانجليزى، وأسهم وحده، أو مع آخرين، فى التأريخ له، وكان حجة فيه فهو يرى أن دراسة موضوع مثل: «تأثير جوته فى إنجلترا» لا معنى له، إذ لا يمكن دراسته فى جوانبه المختلفة، ما لم نحدد طرفا العلاقة، وفى هذا الموضوع فإن الأول وهو جوته يمكن أن نعتبره محددا، على حين أن الطرف الثانى وهو إنجلترا غامض، ويختلف من مكان إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، وحتى من فرد إلى فرد ودراسة من هذا القبيل تكاد تكون مستحيلة، ومن جانب آخر فإن مثل هذه الدراسة لا تنتمى إلى الأدب المقارن، وإنما تمثل فصلا فى تاريخ الأدب الإنجليزى.

إذا قبلنا رأى هذا الباحث الكبير حرفيا فلن نقف بالأمر عند الأدب المقارن وحده، لأن ما يستحيل على دارس الأدب المقارن يستحيل أيضا على مؤرخ الأدب. وربما أراد أن يقول، فى حدود فهمى، إن عملا كهذا من الصعوبة بمكان، وإذن فهو يهدف إلى إعطاء فكرة دقيقة عن تعقد البحث وصعوبته، وتعدد جوانبه، عندما يدرس الأدب المقارن موضوعا على امتداد أدب كامل، وهو تنبيه لا ننكره عليه،

ولكن الموضوع الواسع، حين يستحيل علينا الإمساك بكل جوانبه، يمكن أن نحصره بين حدين، وهو هنا محصور بفكرين: جوته وإنجلترا، وتفسير طرفا المقارنة وتحديدهما مهم، وقد يكون عسيرا، ولكنه ليس مستحيلا، وكزمين نفسه شاهد على هذا، فهو فرنسى اللغة والقومية والإقامة، ومؤلف ممتاز فى تاريخ الأدب الإنجليزى، وجرب على التأكيد مفهوم إنجلترا، ووجده لا غامضا ولا عسير الفهم.

نعم من الممكن أن يمتد مجال البحث واسعا وعريضا أمام الأدب المقارن، وبعض الموضوعات الهامة الخاصة به، مثل: تأثير الموشحات الأندلسية فى الآداب الأوربية فى العصر الوسيط وقصة الاسراء والمعراج فى الآداب الإسلامية، وتأثير لغة التوراة الشعرية أو أفكار أرسطو فى عصر النهضة الأوربية، ترعب باتساعها، وتتطلب أكواما من المعروفة والعمل، ومن الصعب أن يقوم بها شخص واحد، وكل ذلك إلى جانب ما تضفيه مادة الموضوع من صعوبات فى ارتباطاته غير المرئية، وتجاوزات تقديره، وتعقد العلاقات والاتجاهات، وضعف بعض العلاقات، واستحالة توثيق عدد كبير من الحقائق الضرورية، وما يترتب على ذلك. وكل ذلك حق، ولكنه لا يتصل بالعلم نفسه، وإنما بقدرتنا وكفاءتنا، والمأمول أن تتطورا مع الزمن وأن نصبح أكثر قدرة واستعدادا وصلاحية لما ينتظرنا فى هذا المجال من أبحاث.

وثمة اعتراض آخر يوجه إلى الأدب المقارن، وهو أنه يهتم بكتاب الدرجات الدنيا. والملاحظة جديرة بالوقوف عندها، ولنا عليها بضع تحفظات، إلى جانب أننا لسنا على التأكيد بصدد نقص أو عيب، لأن دراسة أعمال كتاب لا ينتمون إلى أية طبقة جديرة بالاعتبار قد يكون بالغ الأهمية، إذ قد يمثل حلقة ضرورية، ووثيقة معبرة، لتصوير عقلية العصر، أو فضوله، أو ذوقه. وثمة مبرّر آخر أشرنا إليه من قبل، وهو أن الأدب المقارن، وتاريخ الأدب بعامة، يستهدف الحقيقة العلمية، ومتعة المعرفة، وليس دراسة ما هو ممتع ونافع وجميل. فالمقارن قد يعير اهتمامه لأعمال قليلة الأهمية، ولمؤلفين من الطبقات الثانية أو الثالثة أو ما دونها لأنها تخدم بعامة غاياته، وهى تاريخية وليست جمالية، وبالطبع فإن التاريخ يعرف آراء وأحكاما تتفاوت فى قيمتها، وحين نقول إن توفيق الحكيم قلد برنادشو فى «بجماليون»، فإن ذلك لا يعنى أنهما من طبقة واحدة، وكل ما هنالك أنهما يثيران نفس الاهتمام.

إن الأدب المقارن، كأديبنا الجاحظ إن صح التعبير، يلتقط مادته أنى وجدها، ولا يقلل من قيمة الأعمال الكبرى أنها فى جانب منها تحتذى نماذج لا قيمة لها، أو تقلد أعمالا متوسطة، ومهمة المقارن أن يفسر النجاح والفشل، والبدايات الغامضة، والشهرة الكاسحة للأعمال الخالدة، وذلك لا يعنى بحال الخلط بين القيم، وكل ما هنالك أن الباحث قد يجد نفسه مضطرا حين يبين قدر عمل أدبى أن يستخدم وثائق أدبية أقل قيمة وأحيانا لا تندرج تحت أية طبقة أدبية.

واتهموا الأدب المقارن بأنه يلتقى مع تاريخ الأفكار، أو هو صورة له، لأن العمل الأدبى فيما يرون يفقد معناه الأدبى حين ينتقل إلى لغة أخرى، ولا يبقى منه فى اللغة الجديدة التى انتقل إليها غير الأفكار، لأنها وحدها تقبل الانتقال. والواقع أن الكاتب عندما يحتذى عملا أجنبيا لا يقنع منه بالأفكار وحدها، وإن كانت هذه أسهل انتقالا، كما ألمحنا من قبل وأسهل دراسة بالتالى، ولهذا تبدو مع التأمل السطحى أنها وحدها التى تنتقل إليي اللغة الجديدة، ولكن من الذى يستطيع القول بأن شكسبير، أو راسين، أو موليير، وغيرهم ممن ترجمت أعمالهم إلى اللغة العربية مرة أو أكثر، وشاعت بين آلاف القراء، كتابا وشعراء ومفكرين، لم يتأثروا بغير أفكارها ولم ينقلوا عنها إلا هذه. أليست عبارات: فلان يلعب بالنار، ولا جديد تحت الشمس، ولعب دورا، ورجل الساعة، ومئات غيرها من التعابير أجنبية مترجمة ولم تكن تعرفها العربية من قبل، وإن اتسعت لها عن طريق المجاز والكناية؟.

وأخيرا، اتهموا الأدب المقارن بأنه لا يتناول العمل الأدبى نفسه وهو عمق القضية وجوهرها فى الأدب، وإنما يحصر نفسه فى مشكلات خارجية تتصل بالمصادر والتأثيرات والذيوع والشهرة وهى قضايا لا يجب أن تحتل المقام الأول من اهتمامه، وحين تحكم عليه مناهجه بأن يبقى فى نطاقها فإنما تحكم عليه بالعقم. وهو اتهام ساقط بدءا، لأن الأدب المقارن لا يتخذ بدءا مادته من العمل الأدبى نفسه، وليس هذا موضوعه، وإنما مهمته أن يضيف إليه معارف جديدة وأن يوقظ فينا الفضول الأدبى، أو يشبعه، وأن يثير فينا الاهتمام بجوانب لا يعرض لها تاريخ الأدب متعمقا، وأن يدفعنا إلى تفسيرات، والبحث عن أسباب، لولاه لظلت خفية لا تثير باحثا، ولا تسترعى أى انتباه.

على أن الوقوف فى وجه الأدب المقارن، وإنكار دوره المستقل فى الدراسات الأدبية، لا يقتصر على عدد من النقاد فحسب، يتناثرون على مساحة واسعة من الحياة الثقافية العالمية، وإنما هناك مذهبان نقديان يهتمان بالعمل الأدبى فى ذاته، ومن ثم يقفان بطبيعتهما من الأدب المقارن فى نهاية الطرف المقابل له. وأول هذين المذهبين هو:

● الشكلية الروسية:

أقل المذاهب النقدية شيوعا فى العالم العربى، مع أنها لعبت دورا هاما فى الحياة الأدبية العالمية، على الأقل فى الربع الأول من هذا القرن، وجاءت وليدة مناخ روسى خاص فى البدء، ذلك أن الأجيال التى دخلت الجامعات الروسية عشية الحرب العالمية الأولى لم تكن سعيدة بمناهج دراسة التاريخ الأدبى فى منحاها الموسوعى، وقليلا ما يهتم بالقيم الجمالية، أو بالنقد الانطباعى، وهو قليل الصلابة والجدية، فقام جماعة من طلبة الدراسات العليا فى جامعة موسكو بتأسيس حلقة موسكو اللغوية، صيف عام ١٩١٤، وتهدف إلى تنمية الدراسات اللغوية والشعرية، وفى عام ١٩١٦ أسس جماعة من اللغويين ودارسى الأدب فى مدينة سان بطرسبرج (ليننجراد فيما بعد)، جماعة دراسة الشعر OPOYAZ(٧) ومع نهاية العقد الثانى من هذا القرن بدأ التقارب بين الجماعتين، وأعضاؤهما جميعا من الشباب، وسوف يصبحون فيما بعد من رواد الفكر النقدى فى نطاق هاتين المدرستين أو خارجهما، وانضم إليهما عدد من كبار النقاد اللغويين الكبار، أمثال: ج. فينوكور، ورومان جاكوبسون وغيرهما، فازداد نشاطهما، وصدر عنهما العديد من الكتب والدراسات النقدية واللغوية، تجاوزت النطاق المحلى، وأصبحت حجر الزاوية فى دراسات حلقة براغ اللغوية، ولو أن هذه تميزت عنها بالبحث فى الميدان اللغوى، وارتبط نشاطها به، وذاع صيتها فى العالم كله، وكان واسعا، فيما عرف بالبنائية، وفى نظرية النقد الجديد فى الولايات المتحدة الأمريكية.

---

(٧) كلمة مكونة من الأحرف التى يتشكل من مجموعها عنوان الجماعة فى اللغة الروسية، فالحرف الأول يشير إلى جمعية، والثانى والثالث تبدأ بهما كلمة شعر، والأحرف الثلاثة الأخيرة اختصار لكلمة لغة.

ومن هذه الاتجاهات الثلاثة، حلقة موسكو وجماعة الشعر وحلقة براغ، ولد ما سوف يعرف بالشكلية الروسية.

ارتبطت الشكلية فى البدء بالحركة الطليعية فى دعوتها إلى التجديد، ورفض الماضى، والاهتمام بلغة الفن وأدواته، وكان رد فعلها ضد النقد الانطباعى عنيفا، واعتبره الشكليون مسرفا فى الذاتية ومغرضا، وكذلك كان موقفهم من النقد الموسوعى، ورأوا أن الأدب فن لغوى فى المقام الأول، وأن علم الأدب يجب أن يدرس ما هو أدبى فحسب، لغته وإيقاعها، وما يرتبط به من عروض وقافية، وأولوا الجانب الصوتى فى الشعر اهتماما بالغا، فهم يدرسون أشكاله، ويحصون أصواته المترددة، ودور مستوياته كلا فى بنية العمل الأدبى.

كان الأدب نفسه يستأثر باهتمام الشكليين، أما الظروف التى أحاطت به فلا تعنيهم، لا شخصية الأديب، ولا البحث فى طبيعة التجربة الإنسانية، ولا الحياة نفسها مجسمة فى القصيدة.

وبعد انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ واصل الشكليون نشاطهم فى إيقاع متوتر، وزادت نشراتهم عاما بعد آخر، ووسعوا حقل دراساتهم، لأن الماركسية لم تكن أحكمت قبضتها على الأدب، ولم تضق ببقية المذاهب النقدية الأخرى غير الماركسية، وبخاصة عندما تعرض قضاياها فى إطار علمى موضوعى، لا يمس النظام السياسى ولا يعرض مبادئه للخطر. وهكذا اهتم الشكليون كثيرا بمعانى اللغة الأدبية، وفرّقوا بين لغة الشعر الموسيقية، تبعث من جديد، وتأخذ الألفاظ فيها دلالة أقوى إيحاء وحيوية، بعد أن كانت جامدة متحجرة فى المعاجم، وبين لغة النثر فنيا أو علميا، وسرعان ما كانت لهم دراسات قيمة عن الاستعارات والصور والأساليب التقنية التى يستخدمها كاتب ما، وعن القضايا الجمالية والتركيبية وغيرها.

ثم تجاوزوا هذا المستوى من التحليل واهتموا بمشكلات الرواية، والرواية القصيرة، والقصة بخاصة، وكانوا طلائع فى دراسات منهجية لكثير من الجوانب التقنية فى هذه الأنواع الأدبية، وفرقوا بين خصائص كل نوع منها، وأشكال بنائها، وأهمية عنصر الزمن فيها، وهم أول من فرق بين الفحوى والعقدة، وأن الأولى

تكون جانبا من البناء الفنى نفسه، والثانية أسلوب يستخدمه الروائى أو القصاص، وأن الفحوى يمكن تلخيصه فى كلمات قليلة، أما العقدة فلا تلخص ولا تشرح، لأن هذا يشوه العمل الروائى.

منهج الشكلية الروسية وصفى فى جوهره، وهم يفضلون له هذه الصفة على أية صفة أخرى، مثل النفسى أو الاجتماعى، من نعوت تشى بأن العمل الأدبى غير مستهدف فى ذاته، على حين أنهم يرونه شيئا منعزلا، ذاتيا، مكتفيا بنفسه، على هامش أية تاريخية. وقد ساد هذا التصور الشكلى للعمل فى المرحلة الأولى، ولكنه لم يحافظ على نقائه طويلا، فاعترف تينيانوف الناقد الشكلى صراحة «بأن الحياة الاجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامى قبل أى شىء».

وهكذا بدأت الشكلية تتطور، وحل مكان تطرف المرحلة الأولى اتجاهان شغلا مكانا رئيسيا فى نظرياتها: أن العمل الأدبى لا يمكن أن يقتلع من سياقه التاريخى الأدبى، وأن امكانية التعاقب زمنًا ضرورية لتحليل الظاهرة الأدبية على نحو دقيق، ولفهم الديناميكية الأدبية بخاصة، أى أن تحليل العمل الأدبى على نحو دقيق لا يمكن أن يتجاهل الديناميكية الذاتية لأسلوب الكاتب، ومعرفة هذه تتطلب أن نأخذ التطور التاريخى فى الاعتبار، أى معرفة التاريخ الأدبى، بل وبقية الأعمال الأخرى للمؤلف، لأنها كلها، رغم استقلالها النسبى، «تعبير عن إحساس خالق فى فترة تنمية عضوية».

وأكثر من هذا. إن تحليل عمل أدبى أسلوبيا يتطلب أن نوازن بينه وبين أعمال أخرى سابقة، لمؤلفين سابقين، سواء أكانت من النوع الأدبى نفسه أم من أنواع أدبية أخرى، وذلك يتطلب معرفة سابقة وقوية بالقواعد السائدة فى العصر الذى تمت فيه عملية الإبداع، والتى تحكم استخدام هذا اللفظ دون غيره، والإقبال على تقنية معينة وترك أخرى، والقواعد النحوية والبلاغية المرعية وغيرها إذ لا يستطيع الناقد تقييم الجدة، ووظيفة الأشكال الأدبية بدقة، إلا إذا عرف كيف يستخدم المعاجم النوعية للغة الأدبية بنفس الطريقة التى استخدمها بها المؤلف نفسه، وهى مهمة تكون أكثر سهولة عندما يواجه الناقد عملا أدبيا معاصرا له، أما الأعمال السابقة على عصره فوسيلته الوحيدة إليها أن يتوصل إليها عن طريق المعرفة التاريخية.

إن دراسة الأسلوب فى الأعمال الأدبية أمر جوهرى، ولكن هذه الدراسة ليست منفصلة عن مشكلات التأريخ الأدبى والتطورات الأدبية، ويصعب فهم أى عمل أدبى دون معرفتها، وهو ما يفسر لنا العناية التى خص بها الشكليون ما يدعونه أدب الجماهير، أى الأعمال التى من الدرجة الثالثة أو الرابعة، ويرون أنها تفسر فى أحايين كثيرة أساليب التطور الأدبى وأسبابه على نحو أفضل مما تستطيعه الأعمال الأدبية الكبرى. ويؤكد تينخانوف، من جانب آخر، على ضرورة أن نأخذ فى الحسبان تحليل العلاقات بين الأنساق الأدبية والأنساق الأخرى المجاورة لها، وبخاصة الحياة الاجتماعية، حتى نفهم التعبير الأدبى جيدا.

غير أن الشكلية، وقد ارتضت وجود علاقة بين نسق الحياة الاجتماعية والأنساق الأدبية، أبعد ما تكون عن حصر هذه العلاقة فى نطاق السببية المؤثرة، ويعبر موكاروفسكى بوضوح عن موقف الشكليين من هذه القضية، فيقول: «كل تغيير فى الأبنية وليد عوامل خارجية: مباشرة نتيجة الضغط الفورى للتغيير الاجتماعى، أو غير مباشرة بتأثير تنمية حدثت فى مجال ثقافى آخر مواز كالعلوم، أو الاقتصاد، أو السياسة، أو اللغة، أو غيرها. إلا أن طريقة مواجهة هذا التحدى الخارجى المحدد والشكل الذى يعطيه هذا التحدى أصلا، يتوقف على عوامل مرتبطة بالبناء الفنى».

* * *

لا نكاد نبلغ عام ١٩٢٤ حتى يبلغ ضيق المثقفين الماركسيين مداه بمبادئ جماعة دراسة لغة الشعر، فتعرضت لهجومات عنيفة، نظرية ومنهجا، وأحكم الحزب الشيوعى قبضته على الحياة الروسية، وكل المظاهر الفنية الأخرى، وألزمها طابعه واتجاهه ومبادئه، وبدت الشكلية إلحادا فى مواجهة الماركسية، وأخذت تتنفس حياتها كل يوم على نحو أشد صعوبة، وأخيرا دفعوا أنصارها والمدافعين عنها إلى الصمت، أو أكرهوهم على الاعتراف صراحة بأخطائهم وضلالاتهم.

وقريبا من عام ١٩٣٠ احتضرت الشكلية الروسية، ولفظت آخر أنفاسها، لتصبح تاريخا يروى، ولتتحول بذورها المثمرة التى تخلفت عنها إلى تيارات أخرى، أخذت طابعا مغايرا، أهمها مذهب نقدى جديد، يختلف معها فى أشياء كثيرة، ويتفق

فى بعض القضايا والغايات، أهمها، وما يعنينا منها موقفه من الأدب المقارن، وأعنى به:

● **النقد الأمريكى الجديد:**

بينما الشكلية الروسية تتهيأ للغروب نشأ فى الولايات المتحدة الأمريكية، فى الثلاثينيات من هذا القرن، ما أطلق عليه اسم النقد الجديد، وكان ذا أثر بالغ فى تعديل سير النقد وتدريس الأدب فى جامعات الولايات المتحدة، وأثر بقوة فى قطاعات كبيرة من النقّاد فى أوربا وأمريكا اللاتينية.

بدأ المذهب على يد مجموعة من النقاد متجانسة، ومنظمة، وتدافع عن مجموعة من الأفكار ومناهج من العمل المشترك، وسرعان ما توزعتهم السبل، وتفرقت بهم الطرق، وسجلوا تنوّعا مذهبيا واسعا نسبيا بين شخصياتهم، ولم يعد لهم برنامج محدّد ومقبول من الجميع. ومع ذلك يمكن، تبسيطا للدراسة، أن نتحدث عن مجموعات بينهم، أوضحها مدرسة الجنوب، وهم الذين عاشوا فى جنوب الولايات المتحدة، ومارسوا نشاطهم فى جامعاته، وأنشأوا مجلات تعبر عن آرائهم، وتلاقوا على نحو ما حول مفهوم مشترك عن الثقافة والإنسان، بمعنى تقليدى ورجعى، يحمل طابع الجنوب المحافظ. ورغم ما بين أعضائها من تفاوت فى الظلال، فقد دافعوا عن عدد من المبادئ الجمالية والنقاط المنهجية المشتركة، وقاوموا أشكال النقد التى رفضتها الشكلية أيضا، من الانطباعية والثقافية الموسوعية، ودافعوا عن شعر يناهض الرومانسية والتعبيرية، برىء من غثاء الذاتية والشعور، واقترحوا لتحليل الأعمال الأدبية مناهج وتقنيات تشبه ما عند الشكليين.

كان من أبرز مبادئهم، ويهمنا بخاصة لأنه يقف من الأدب المقارن فى الجانب المقابل، أن النقد الأدبى لا يمكن أن يكون صورة للدراسات الأدبية التى تهتم بالخلفيات التاريخية وسيرة المؤلف، ومشكلات المصادر وغيرها، ودافعوا عن تحليل يستهدف فى جوهره النص الأدبى خالصا، وغايته فهم الطريقة التى يستخدم فيها كل عمل أدبى اللغة، لأن التنقيب عن المصادر والتأثيرات، والمذاهب والحركات، لا يقودنا إلى معرفة بناء قصيدة أو رواية ولا يفسر وظيفة الصورة والرمز والإبهام

والسخرية والتناقضات الظاهرية، وباختصار كل ما يميز العمل الأدبى نوعيا، ولهذا فإن تحليل النقد الجديد وصفى بأكمله تقريبا، بطىء جدا، ومفصل، ويقع على العناصر العديدة التى تتكون منها الآلة اللغوية، أو على العمل الأدبى معتبرا فى جملته.

ولهذا فإن على الناقد أن يدرس قيم الكلمات المتعددة ودلالاتها، وإبهام الألفاظ وتوترها، ودور أدوات النحو كالوصف والفعل واسم الفاعل، وغيرها من صور العمل، وأن يعطى اهتماما أكبر للاستعارات والرموز السائدة أو التى التجأ إليها الأديب، والألفاظ التى تمثل حجر الزاوية ومعانيها، وما يبرره السياق، والأساليب البلاغية المستخدمة، والإيقاع والتناسق، والمبادئ التى تحكم هندسة العمل الأدبى، والتقابل، وغيرها. والأساليب التقنية المستخدمة فى تكوين الرواية أو المسرحية، وحتى ملامح الشخصيات وخلق المناخ، والموضوعات الرئيسية والهامشية، ونمو الموضوعات وغيرها. وهكذا تصبح لنا مع النقد دراسة مجهرية، تُخضع العمل الأدبى لتحليل مشابه لما يقوم به عالم الفيزياء حين يخضع المادة، أو العالم اللغوى الحديث حين يحلل الكلمة.

ومع ذلك، لا يمكن القول أن تمة قاعدة محكمة تطبق على كل الأعمال الأدبية دون تفاوت أو اختلاف، لأن لكل عمل ملامحه الخاصة التى تتطلب من الناقد ردّا مناسبا، أى أن المنهج النقدى يجب أن يقوم على الاستقراء لا الاستدلال. والفرق بين الناقد المعد جيدا ومن يعوزه كل تكوين ويعتمد على حدسه، أن الأول على خلاف الثانى، يواجه العمل الأدبى مسلّحا بمجموعة من المعارف الخاصة عن الظاهرة الأدبية ومنهجية النقد، فيستطيع أن يحلله بقوة وعلم وتوهّج، مما ليس فى إمكان الناقد الهاوى، الذى ينقصه الإعداد، مهما كان ذكيا وحساسا.

كثيرون من أنصار النقد الجديد يجهلون الظروف التى أحاطت بالعمل الأدبى، ويدرسونه فى غيبة أى عنصر ذى طابع تاريخى، وهو ما يفسر لماذا يفضل النقد الجديد الشعر الغنائى على نحو واضح، ويظهر اهتماما أقل بالرواية والمسرحية، لأن هذين النوعين الأخيرين يرتبطان بالتاريخ أكثر من ارتباط الشعر الغنائى به.

وكما حدث فى الفترة الثانية من تاريخ الشكلية الروسية، فإن بعض ممثلى النقد

الجديد الأكثر اعتدالا يعترفون بضرورة أن نأخذ فى الاعتبار الظروف التاريخية التى أحاطت بالعمل الأدبى، لكى نصل إلى تحليل دقيق له.

لا يتجافى النقد الجديد عن تفسير العمل الأدبى انطلاقا من ترجمة صاحبه فحسب، وإنما يتجنب أيضا، وبشدة، أن يسقط فيما يدعوه بعض النقاد القصد الزائف، أى الاعتقاد بأن المعنى الحقيقى للعمل الأدبى يتركز فى نية مؤلفه، وأن إنجاز النقد الأكثر أهمية أن يتوصل إلى هذه النية، أو الغاية إن شئت.

إن النقد الأدبى، فيما يرون يجب ألا يختلط بالدراسات اللغوية أو الأخلاقية أو الاجتماعية، أو أى نوع آخر من الدراسات، ذلك أن كل طلاب المعرفة تقريبا يمكن أن يجدوا فى الأدب مواد تهمهم، يمكن أن يجدوا فى شعر امرئ القيس ما يفيد دارس الجغرافيا، وعند الجاحظ ما يعين على التأريخ لعلوم الطبيعة والتجربة، وعند أبى حيان التوحيدى مواد وفيرة عن تقاليد الشعوب، وغير ذلك كثير. وما من شك فى أن الناقد يجب أن يحيط خبرا بهذه المواد التى أفاد منها الفنان، غير أن مهمته كناقد تقوم على تمثل العمل الأدبى أدبا ومناقشته.

يهدف النقد الجديد إلى تأكيد استقلال النقد الأدبى، ويحدّد مهمته بأنها دراسة العمل الأدبى فى ذاته، وليس وثيقة ذات طبيعة اجتماعية أو أخلاقية أو فلسفية أو غيرها. والتأكيد على استقلال النقد مرتبط بالدفاع عن استقلال الأدب، وهو مبدأ مجمع عليه من دعاة النقد الجديد، وجاء رد فعل ضد النقاد الذين حملوا اسم الإنسيون الجدد ولعبوا دورا هاما فى الثقافة الأمريكية خلال الأعوام الأولى من القرن العشرين، وعلى رأسهم إرفينج بيبيت، وضد النقاد الذين يستلهمون الماركسية أو الاشتراكية، أو دعاة الأدب المقارن، لأن الإنسيين يربطون الأدب بالأخلاق والنظام والتقاليد، والماركسيين ورفاقهم يضحون به على مذبح الثورة الاجتماعية، والمقارنون يفتشون عن المصادر والتأثيرات.

الأدب مستقل لأنه يقدم شكلا خاصا من المعرفة، لا يختلط بالمعرفة العلمية أو الفلسفية أو التاريخية، ولأنه يستخدم اللغة بطريقة خاصة، يخلق معها أبنية لا تشبه أخرى. والتأكيد بأن الأدب لا يختلط بالدين أو الأخلاق أو العقائد أو الفلسفة أو غيرها لا يعنى أن نقف بالأدب عند الشكل فحسب، وأن نبتعد به عن الحياة أو

الإنسان، وأن نرتكب أخطاء دعاة الفن للفن، وهو اتهام يوجه أحيانا لدعاة النقد الجديد، وهم يرفضونه دائما، لأن العمل الأدبى فيما يرون تعبيرا عن تجربة محددة من الحياة، وله دون شك صلاحية التأثير فيها، ولكنه يعبر عن التجربة ويمارس تأثيره بطريقة خاصة به، ولن يتاح له أن يقوم بدوره هذا إذا لم يحقق وظيفته الجمالية فى المقام الأول. وحين تخلق القصيدة حياة متخيلة، وتبدع عالما مفترضا، فإن ذلك لا يعنى بالضرورة أنها تهرب من الواقع، وفى هذا يستخدم الأديب عناصر فلسفية وأخلاقية ودينية وتاريخية، ولكن هذه العناصر تمتزج فى تكوين جمالى يخضع لغاية فنية، يمكن أن نفسرها بدقة، وأن نقيّمها على نحو جيد، فى نطاق هذا السياق فحسب.

باختصار، يمكن أن يدرس المؤرخ أو الجغرافى أو عالم الاجتماع، أو السلالات البشرية رواية أو مسرحية أو قصة أو قصيدة، وأن يقف المقارن عند أصول العمل الأدبى البعيدة أو القريبة، ولكن مثل هذه الدراسات ليست لها أية صلة بالنقد الأدبى، الذى يجب أن يهتم بما هو جوهرى ونوعى فى الشعر أو المسرح أو الرواية، ونوعية مستواها الجمالى.

● ردّ على المذهبين:

كلا المذهبين كما رأينا، الشكلية الروسية والنقد الأمريكى الجديد، يقف عند العمل الأدبى فى ذاته، ويراه شخصيا بلغته، وغاية درسه أن نفهمه، ويعتبران كل ما عداه عرضيا وهامشيا، ومن ثم فإن المشكلات المتصلة بالتبعية والتأثير والشهرة ليس لها أهمية فى ضوء هذا التحديد، إلا إذا أخذناها على أنها تساعد فى الفهم، وهم لذلك لا يديرون ظهورهم للموازنات، لأن هذه لا تأخذ العلاقات السببية فى الحسبان.

غير أن ثمة فارقا بين المذهبين، فالمشكلة لا تهتم بترجمة المؤلف، ولا بالأفكار السائدة أو حركة المجتمع، وتنظر إلى العمل الأدبى من حيث أنه لغة تنهض بوظيفة جمالية، على حين أن النقد الأمريكى الجديد يأخذ موقفا أوضح تردّدا فى هذا المجال، فهو لا يدين الدراسة التاريخية تماما، والكثرة من أتباعه تحاول التوفيق بين

التاريخ الأدبي والنقد الأدبي وفيما يتصل بالأدب المقارن يدافعون عن فكرة أن وظيفته ليست في أن يستنتج، وإنما في أن يوازن بين متشابهات دون أن يذهب إلى ما وراء ذلك من البحث عن علاقات سببية.

هذا اللون من الدراسات الأدبية الذي يستخدم الموازنة أعطى نتائج رائعة أحيانا، وفتح الباب على مصرعيه، وبأوسع مما يجب، أمام الحدس كمنهج عمل، ومعه نستطيع أن نفعل كل شيء، إذ يكفي أن أقرر أن نفسي تحدثني أنه توجد علاقة بين «مسرحية محمد» لفولتير ومسرحية توفيق الحكيم التي تحمل الاسم نفسه، أو بين قصائد الرومانث الإسبانية والقصائد المنسوبة إلى أوسيان، وبعد الحدس، والانطلاق منه، فإن كل شيء يتوقف على ذكاء الباحث وكفاءته الشخصية، فإذا كان يتمتع بقدر كاف من المعلومات الواسعة لكي يقضي بحق بين المفاهيم والأفكار المتقابلة، وإذا كان يمتلك قدرا عاليا من موهبة النقد وحدته، تسمح له بأن يختار آراءه بطريقة يعتمد فيها أساسا على النصوص التي صنّفها، وإذا كان قبل ذلك كله يمتلك الموهبة الأدبية، وبدونها لا يساوي العمل النقدي شيئا كثيرا، فإن رأيه سيأتي في الغالب منصفا، إذا لم نقل مثيرا ومشوقا.

أشهر من استخدم هذا المنهج أورباخ في كتابه Mimesis، وهو نموذج في مجاله، فقد درس في روعة مختارات من الأدب العالمي، أو إن شئت عددا محدودا من الأعمال الأدبية الخالدة، وطبق عليها منهجا واتجاها في البحث شخصيين للغاية، كي يحقق سلسلة باهرة من النتائج الجوهرية لتطور فن الأدب بعامة، وأحرز نجاحا عظيما دون شك، ولكنه نجاح لا يبرهن على امتياز المنهج، بقدر ما يشي بحدس الباحث وظروفه الشخصية المواتية. وفيما عدا هذا فإن مجرد الخاطر بأن عشرين عملا أدبيا، مهما تكن، يمكن أن تلخص تطور الأدب أمر بالغ الخطورة، ويفترض أن نفهم مسبقا أن ما عداها حشو وزيادة، وأن مستوى القيمة الأدبية لها بالغ الوضوح والتأكد والتميز والدقة، بقدر لا يدع شكا فيما يتصل بالقاعدة، أو الرأي الذي يحكم الاختيار.

غير أن العلم، إذا كان ممكنا أن نتحدث عن العلم في مجال الأدب، لا يصح أن يخضع للعامل الشخصي كلية، ومع أن أحدا لا ينكر أهمية الحدس وضرورته، لكن

واجبنا أن نجعل منه شيئا مؤكدا حين يحتك بالواقع، بأن نمر به عبر التاريخ، أو إن شئت من خلال علاقة سببية. ولكن النقد الجديد حين يعرض للعلاقة لا يقصد إليها فى نفسها، وإنما ليتعمق فى الموضوع، وليكتشفه من خلال وحدة العمق فى نطاق عالمية الفن، وفى كل الحالات لا يجب أن ننسى أبدا أن ما يعتمد على مجرد الحدس فحسب فإن النتيجة التى ينتهى إليها تظل فى هذا النطاق أيضا.

إن العمل الأدبى ليس ما هو الآن فحسب، وإنما أيضا ما كان عليه، وما سوف يصير إليه، وذلك أمر يختلف عن دراسة نوعه، أو ترجمة مؤلفه، أو استعاراته وصوره، ومن هنا فإن المقارنة تلتقى مع الشكلية الروسية فى جانب، وأن اختلفا فى جوانب أخرى، لأن هذه فى أواخر أيامها، قبل أن تتلاشى، أوشكت أن تمد يدها إلى جانب هام مما يتناوله الأدب المقارن بالدرس، وبدأت تقترب منه كثيرا فى نهاية تطورها، وفيها بعد سنجد أن الأسلوبية، وخلفت الشكلية فى مجال النقد، لم تقترب من الأدب المقارن فحسب، وإنما بدأت تغزوه، وتحاول أن تضمه إليها.

إن دراسة العمل الأدبى تتم عن طريقين ممكنين: أن ندرسه موضوعا، كيانا ماديا، ولو أنها مادية بالغة الرقة، والآخر أن ندرسه موضوعا باعتبار ما سيصير إليه، نوعا وتحوّلا. والأول يعنى دارس الأسلوب، والثانى لا يدخل حتى يومنا فى أى من مذاهب النقد الأدبى، ومن حق الأدب المقارن أن يخص بها نفسه، ويجب أن نضيف فى الحال أن هذا التخصص لا يستهدف أن يستحوز على مجال التحول كله، وإنما على جانب منه، الجانب الذى يدرس جذور عالمية الأدب واتجاهاتها. أما الجانب الذى يقف عند العوامل الداخلية، أسبابا وتأثيرا، فسوف يدعها لتاريخ الأدب والنقد الأدبى.

وهنا نصل إلى التحديد الثالث، والممكن، للأدب المقارن، وربما كان هذا التحديد يعبر على نحو أفضل عن حدوده وقوته، أى أن الأدب المقارن يدرس الأدب من الوجهة التى سوف ينتهى إليها عالميا، وإذا اكتفينا بأن ننظر فى الموضوعات إلى ما هو متماثل فحسب، فلن تكون هناك صيرورة، وبالتالى لن تكون هناك سببية أيضا. فالأدب المقارن لا ينظر إلى متشابهين، ولكنه يهتم باستخراج ما هو متماثل فى عملين مختلفين، لا لأن هذه غايته، وإنما لأن تحديد التماثل يقودنا إلى فهم التنوّع على نحو

أفضل، وإذن فالصيرورة والسببية لا يتنافسان فحسب، وإنما يتبادلان، ودراسة المتشابهات المتوارثة جماليا، والتى تنطلق من إمكانية التشابه أو التطابق، تدخل فى نطاق الأدب العام، وهو ينظر إلى العمل فى تكوينه كهدف حاضر، وبالتالى فإن فكرة الصيرورة ليس لها أية صلة بالدراسة الديناميكية للعمل الأدبى.

مجالات البحث
فى الأدب المقارن

يهتم الأدب المقارن بدراسة الصلات التى تقوم بين الآداب القومية المختلفة، وما أدت إليه فى الماضى أو الحاضر، أو حتى ما يمكن أن ينتج عنها فى المستقبل، وهو أمر ليس سهلا كما يبدو للوهلة الأولى، وتتداخل فيه عناصر كثيرة، نفسية ومادية، مهما تكن ضآلة الموضوع الذى ندرسه.

فى نطاق هذا التحديد يمكن أن ندرس المادة المنتقلة نفسها، سواء كانت فكرة، أو نوعا أدبيًّا، أو شكلا فنيًّا، أو أسلوبا، أو صورة، أو رأيا، أو عاطفة، أو نموذجا، أو أسطورة. وسواء كان النقل كاملا أو جزئيا، وأن نمضى معها من بداية الطريق إلى نهايته، لنرى كيف وصلت: كما هى، أم تغيّرت، كاملة أم زيد فيها، أم أُنقص منها.

وقد ندرس كيفية الانتقال نفسها، والظروف التى تمت فيها، والعوامل التى أدت إليها. وفى هذه الحالة يمكن أن ندرس المرسِل، مؤلِّفا أو كتابا، ورواجه فى بلد معين، والتأثير الذى أحدثه فيه، والتقاليد التى أرساها، وهو هنا واحد، ولكن مظاهر تأثيراته عديدة.

ويمكن أن نقف عند المتلقِّى، فندرس المصادر التى استمد منها مؤلفه، وقد تكون كثيرة، إلى غير ما نهاية، على حين أنه واحد، والأشياء المؤثِّرة فيه عديدة.

وأخيرا يأتى دور الوسيط الذى سهّل عملية الانتقال، وهذا الوسيط قد يكون كتابا، أو أى مطبوع آخر، أو مؤلِّفا، أو أديبا، أو تأثيرا وتأثُّرا أو غيرها وسوف نعرض لكل واحد منها على حدة.

● **الكتب والمطبوعات:**

تضطلع الكتب بدور هام فى نقل الأفكار وإشاعتها بين لغة وأخرى، وقد تترجم

كاملة، أو معدّلة، أو ملخّصة، أو تجىء فى شكل منتخبات تضم روائع أكثر من أديب، أو تحملها صحف ومجلات تروج خارج موطنها الأصلى. وطريقنا إلى ذلك ما أدلى به المؤلف نفسه عن ثقافته وجوانبها، وتأثره بكاتب ما، أو بثقافة بلد بعينه، وهى تصريحات يجب أن تخضع للشك والنقد المنهجى، فقد يرسل بها صاحبها ادعاءً ليوهم غيره أنه عالمى الثقافة، وكثيرون من أصحاب الشعر الحر على امتداد العالم العربى يزعمون أنهم تأثروا فيما يقولون بالشاعر الإنجليزى إليوت، فى هذا الجانب من أشعارهم أو ذاك، دون أن يدعم دعاواهم تميز فى لغة الشاعر، أو ترجمة لأعماله، أو أية ملامح أخرى تشى، ولو قليلا، بأنهم تمثلوا شعره أو حتى عرفوه.

ومن جانب آخر، لا ينهض الصمت حجة على أن الكاتب لم يتأثر بغيره، فقد يؤثر المتلقى أن يمر بذلك دون إشارة إليه، لاعتبارات شخصية أو نقدية، كأن يكون كاتبا كبيرًا أو شهيرا، أو ليوهم أنه أصيل فى إبداعه تماما، وبخاصة حين يكون فى مطلع حياته الأدبية، أو لأنه غير واع بمصطلح التأثُّر، فهو يفهم منه النقل أو الاقتباس أو السرقة، والأمران جد مختلفان. ويمكن للمرء ـ مثلا ـ أن يجد فى البناء الروائى لبعض روايات بلزاك الفرنسى وبعض روايات نجيب محفوظ، أو فى ما تكتب فرانسواز ساجان ويكتب إحسان عبد القدوس من قصص، جوانب من الشبه تتجاوز حد الصدفة، وتدخل فى نطاق الدراسة المقارنة، رغم أن أيًّا من الكاتبين العربيين، وهما التاليان، لم يصرح بأنه فى كتاباته قد تأثر بأحد.

وحين نفتقد اعتراف الكاتب يمكن أن نستدل على تأثره بشواهد من ثقافته نفسها، كأن يكتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية، فتقوم شاهدا لا ينكر على تأثره بأدبها، فنحن نعرف أن الأشرف قانصوه الغورى سلطان مصر، المتوفى ٩٢٢ هـ = ١٥١٦ م، نظم بعض موشحاته وأشعاره باللغة التركية، وأن عددا من شعراء الفرس مثل بندار الرازى، المتوفى ٤٠١ هـ = ١٠١٠ م، كان ينظمون أشعارهم باللغات العربية والفارسية والديلمية. وكان السهروردى، شهاب الدين يحيى، وقُتل عام ٥٧٨ هـ = ١١٨٣ م وهو فارسى، يؤلف بالعربية والفارسية على نحو سواء.

وفى الأندلس جمع يهودى يدعى موسى سفردى، اعتنق الكاثوليكية عام

١١٠٦م، وحمل اسم بدرو ألفونسو، وتوفى فى تاريخ غير معروف، مجموعة من الحكايات العربية، ثم ترجمها إلى اللاتينية مع شىء من التصرف باسم «تربية العلماء»[١]، وعُرِف عن الفيلسوف القطلونى الإسبانى رايموندو لُـل، (١٢٣٥ ـ ١٣١٥ م)، أنه كتب بعض مؤلفاته باللغة العربية، ثم ترجمها فيما بعد إلى القطلونية أو اللاتينية[٢]، وكتب أوسكار وايلدالإنجليزى روايته «سالوميه» باللغة الفرنسية، وحرّر فولتير الفرنسى رسائله الفلسفية باللغة الإنجليزية. وفى عصرنا الحديث كتب الدكتور أحمد ضيف روايته «الشيخ منصور» باللغة الفرنسية، وكتب مصريون آخرون فى لغات أخرى مختلفة غير العربية، وكل ذلك يقوم شاهدا على تأثر الواحد منهم باللغة الأجنبية التى ألف فيها.

وتقدم الدوريات والمجلات المتخصصة مادة لا بأس بها فى هذا المجال، حين تتحدث عن الكتّاب والشعراء الأجانب، وتنشر آراءهم أو تسلّط الضوء على أفكارهم، وقد اضطلعت مجلة «تراث الإنسانية» التى كانت تصدر فى مصر فى الستينيات والسبعينيات بدور باهر فى هذا المجال قبل أن تتوقف عن الصدور، ومن قبلها قدّمت مجلات البلاغ الأسبوعى، والسياسة الإسبوعية، والرسالة، والثقافة، والهلال، والمقتطف، وأدب ونقد، وغيرها، فصولا قيمة عن الأدب الأجنبى والأدباء الأجانب. وتصدر فى الكويت «الثقافة العالمية: مجلة تترجم الجديد فى الثقافة والعلوم المعاصرة»، وتظهر مرة كل شهرين وصدر العدد الأول منها فى المحرم ١٤٠٢ هـ = نوفمبر ١٩٨١، ولكنها جاءت فى مادتها دون بقية مطبوعات الكويت الأخرى، إذ يشوب الترجمة فيها عجمة واضحة، إلى جانب غلبة القضايا العلمية الخالصة فى أبحاثها، وتوجد أخرى مثلها فى سوريا. وتصدر العراق مجلة شهرية باسم «الثقافة الأجنبية»، وتعنى بشئون الأدب فى العالم.

وعرفت أوربا فى القرن الثامن عشر وما بعده مجلات متخصصة فى هذا الجانب، مثل: «الجريدة الأجنبية»، و«مجلة أوربا الأدبية»، وازدهر هذا اللون من المجلات

(١) درسنا هذا الموضوع تحت عنوان: «حكايات عربية مهاجرة» فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

(٢) انظر دراسة قيمة عن هذا الفيلسوف الإسبانى الشهير، وعن الأصول العربية لفلسفته فى كتابنا: دراسات أندلسية: فى الأدب والتاريخ والفلسفة، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

فى القرن التاسع عشر، وأوضح مجلاته «العالمين»، وصدر العدد الأول منها عام ١٨٢٨ م، ولا تزال توالى الصدور حتى يومنا، وتمثل مصدرا طيبا لهذا اللون من الدراسة، فقد ظلت على امتداد تاريخها تتحدث عن كثير من الكتاب غير الفرنسيين، وبخاصة فى أعوامها الأولى وتفسح صفحاتها لهم، وتقدمهم لقرائها، وبذلك ألقت ضوءا كاشفا على منزلتهم لدى الجمهور الفرنسى فى تلك الأيام، وكان نشر مقال فيها لمؤلف أجنبى يعد شهادة اعتراف به فى فرنسا، والرجوع إلى الفهرس التحليلى لها يكشف عن مؤشرات هامة فى هذا المجال، وقامت «المجلة الفرنسية الحديثة»، ولو أنها أحدث تاريخا، بدور مشابه بهذا.

ويمكن للباحث العربى أن يدرس الدور الذى اضطلعت به هذه المجلات، كأن يدرس الأدب الأجنبى فى مجلة الرواية، وقد توقفت من زمن طويل، وكانت تصدر عن دار الرسالة، أو فى مجلة المقتطف أو غيرها من المجلات التى أشرنا إليها، وهى دراسة تتطلب من الصبر أكثر مما تتطلب من النبوغ، ودورها أن تمهد الطريق للمقارِنين، وتسهل عليهم مهمتهم، وتصلح للمبتدئين، ويمكن أن تكون رسائل لا بأس بها لدرجة الماجستير.

● الكتّاب والمؤلفون:

إن تأثير كاتب فى آخر من أبسط المسائل التى يمكن أن يعالجها الأدب المقارن. فثمة طرفان: مرسل ومتلقى، وهما محدّدان، سواء كان الاثنان، أم أحدهما، كاتبا فردا، أو جماعة، أو أدب أمة بأسرها، أو مذهبًا أدبيا. والنصوص موضع الدرس قد تكون كثيرة أحيانا، ولكنها محدّدة على أية حال، ويمكن الإلمام بها كاملة على وجه التقريب، ويتم التأثير مباشرة أحيانًا، وعن طريق الوسطاء أحيانًا أخرى، ويقوم هؤلاء بدور هام فى التمهيد والتأثير، بأفكارهم ونقدهم، أو بأشخاصهم وذواتهم.

وما دمنا بصدد دراسات أدبية فليكن انطلاقنا من الأدب نفسه، من النصوص وما يقع بينها من تشابه يحمل على الظن بأن هناك صلات بين الكاتبين أو الكتّاب، وتبدأ مهمة الباحث هنا بالكشف عن هذه الصلات وتحديدها زمنًا ومكانا للوصول إلى إمكانية التبادل، وقد يغنى عن ذلك اعتراف صريح من المتأثِّر بأنه أعجب

بأفكار الكاتب الأجنبى، أو قلّده، كما نجد عند **محمود تيمور** فى اعترافه بأنه سار على خطى **تشيخوف**، ومثل هذه الاعترافات يجب ألا تؤخذ على عِلاتها دائما.

مع وجود التشابه، وغيبة الاعتراف بالأخذ أو التقليد أو التأثر، يتضاعف الجهد فى إثبات الصلة التاريخية، لأن التشابه بين النصين كثيرا ما يخدع الباحث ما لم يكن مسلّحا بالوعى والإدراك، فيقع فى مهابط من الخداع والضلال، ويخلط بين التأثّر والتشابه، ومن هنا ينبغى التثبت فى النصوص، فلا نقول بالتأثير ما لم يكن التشابه بينها واضحا فى التصوير، أو عميقا فى الفكرة، ولا يمكن أن يُعزى إلى الصدفة وحدها، أو إلى تشابه المناخ عند الكاتبيْن، أو أنه من المواضيع المشتركة بين القرائح الإنسانية، أو يرجع إلى تشابه الضواغط القومية، أو إلى ظروف شخصية أو خارجية، أو ثمرة تطور طبيعى انتهى إليه فكر المؤلف وفنه. ولدينا المثل واضحًا فى المشابه العديدة بين قصائد الشاعر العربى **أبى القاسم الشابى** والشاعر الإنجليزى وردز وورث، وهذا أسبق، ولكن الأول لم يقرأ له شيئا لأنه لم يكن يعرف الإنجليزية، ولم يقع على شىء مما ترجم له فى الصحف والمجلات المصرية، وهو يسير على أية حال.

على أن تشابه النصوص ليس الدليل الوحيد على التأثير، فقد يتأثر الشاعر فى قصيدة أو مسرحية بشاعر آخر، والكاتب فى رواية له بأخرى أجنبية، أو كلاهما بكتاب أجنبى من نوع أدبى مختلف، ويحدث هذا أكيدا، ثم لا نجد فى إبداع أحدهما فقرة واحدة تشبه فقرة أخرى فيها أفادا منه، مع أن المتلقى أفاد من المرسل قطعا، ولكنه تمثل ما قرأ، وهضمه، وأحاله إلى شىء من ذاته، وكان هذا حال عباس **العقاد** دائما، ومذهبه أيضا. وفى هذه الحال يكون طريقنا إلى إثبات التأثير شىء آخر غير النصوص، كتحليل العواطف، أو الأسلوب، أو المواقف أو غيرها. فقد يكون الأمر مجرد آراء، أو عواطف، انتقلت من ذهن إلى آخر، بغضّ النظر عن الصورة الفنية التى عبرت عنها، وإثبات هذا التأثير شائق، ولكنه مرهق ومعقد، لأنه يتألف فى الواقع من عناصر مختلفة، تتجمع عند المتلقى على نحو يختلف عما كانت مجتمعة عليه عند المرسِل، ومهمة التأريخ الأدبى أن يعيد عزل هذه العناصر ليرتبها من جديد، فى نظام آخر، أدنى إلى التلاؤم مع ما يرمى إليه من التأريخ للرواية أو المسرحية أو غيرها.

وقد يجيء التأثير من كاتب عظيم فى جماعة أدبية، أو مدرسة بعينها، أو نوع أدبى محدّد، ومثل هذه الدراسة أكثر فائدة من اللون الذى سبق، وهو تأثير كاتب فى كاتب، فهنا تنمحى الخصائص الشخصية، ويبدو الجوهر المشترك واضحا، كأن ندرس تأثير موباسان فى القصة الواقعية العربية، أو تأثير شيللى فى شعراء الرومانسية العرب، وقد يترك أديب واحد تأثيرا قويا فى بلد أجنبى، خلال حياته أو بعدها، حين ينفذ إلى بعض مناطق الأدب أو الفن فى بعض البلدان، ويحدث فيها أثرا إيجابيا واضحا، كالأثر الذى تركه إليوت فى الشعر العربى المعاصر، أو تأثير الكاتب الدانمركى لودفيج هولبرج، ١٦٨٤ ـ ١٧٥٤، فى الملهاة الألمانية فى القرن الثامن عشر.

طبيعى أن تتجه دراسة المقارنين إلى هؤلاء الكبار أكثر مما تنصب على غيرهم، وفيها قد يقتصرون على تتبع الصدى الذى أحدثته بعض التجديدات الأجنبية فى المبدعين والنقاد وفى جمهرة القراء، كالدراسة التى قام بها بوفى عن «فولتير وإيطاليا»، وفيها أظهر الأثر الذى طبع به الأديب الفرنسى الكتّابَ الإيطاليين، أو كتاب هنرى پير عن «شيللى فى فرنسا»، وفيه يبيّن ما يدين به الشاعر الإنجليزى للفرنسيين وما أعطاه للفرنسيين أيضا، أو مثل كتاب بلدنسبرجيه عن «جوته فى فرنسا». وكثيرا ما يتناولون كل نواحى الموضوع، فيدرسون الاكتشاف والشهرة، والترجمات، والنقد، والتقليد، والتأثيرات، وقد تتناول بحوثهم قرونا بكاملها.

* * *

يتناول الباحث حين يدرس تأثير كاتب، أو كتاب، أو نوع أدبى، أو أدب بأكمله، فى بلد أجنبى، مدى معرفة البلد الأجنبى بهذه الكتابات، أو بتعبير أوضح مدى انتشارها، فيمهد لذلك ببيان العوامل التى أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبيْن، أو الكتّاب، أو الآداب، وأدت إلى هذه القرابة الأدبية، واللقاح الفكرى، وهى علاقات تنشأ عادة من الاحتكاك السياسى أو الاجتماعى أو الثقافى، كالذى حدث بين الأدب العربى والآداب الأوربية على أرض فلسطين خلال الحروب الصليبية، أو بينهما على أرض الأندلس، أو بين الأدبين العربى والفارسى.

وقد تكون العوامل التى ربطت بين أديبين أو كاتبين مجرد وسطاء مهدوا بكتاباتهم

للتعريف بالبلد، أو بالأدب الذى يدعون إليه، وقد يتم الانتشار بلا وسيط، بأن يشيع النص الأدبى نفسه، فى لغته الأصلية، وهو ما يندر فى البلاد التى لا تهتم باللغات الأجنبية، ويكثر حين تكون هذه البلاد مهيأة لتعلم لغات غيرها والاهتمام بها، لأسباب جغرافية، أو تاريخية، أو دينية، كانتشار كتاب باللغة العربية فى البلاد الإسلامية غير المتحدثة باللغة العربية، أو باللغة الفرنسية فى إيطاليا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أو باللغة الإنجليزية فى مصر فى مطلع هذا القرن، أو بالفرنسية فى لبنان، أو الجزائر، أو المغرب حتى يومنا هذا.

يغلب أن يكون انتشار العمل الأدبى عن طريق الترجمة، ويؤدى هذا إلى نتائج مختلفة، فقد يقبله النقاد، ويعجب به القراء، ويتأثر به الأدباء، فيزداد انتشارا، وهو أمر يمكن أن نتوصل إليه من عدد الترجمات التى تمت له، والطبعات التى ظهرت من كل ترجمة، وعدد المرات التى مُثِّل فيها على المسرح إن كان من هذا النوع الأدبى، وعدد المقالات الأدبيـة التى تناولتـه، ولهجة هـذه المقالات، وردود الفعـل التى أدت إليها، وهذه تمثل الجانب الآخر من المواجهة، حين يلاقى الخصوم، ويواجه بالهجوم، وتثور حوله المناقشات، ويترك النجاح صداه فيما يقتبس الملتقى من العمل الأدبى: تعبيرات، أومواقف، أوحركات. ويمكن أن نقيس أهميته أيضا بما يدفعـه فى شرايـين اللغة المتلقية من ألفاظ وتعابير وصور.

ويعرض الباحث للطريقة التى وصلت بها المعلومات الأدبية إلى الوسط المتأثِّر، وكيف عرفها هذا الوسط، هل عن طريق الترجمة، أم اطلع عليها فى نصوصها الأصلية؟ وما نوع الترجمة التى اطلع عليها المتلقِّى، هل كانت أمينة على النص المترجَم أم تصرّف فيها المترجِم، وما مدى هذا التصرف، وما مسلك المتلقى حياله؟.

يرى بعض النقاد أن الأدباء لا يقلدون غير الأشياء التى يحملون بذورها فى أعماقهم، من أفكار كامنة، وعواطف مستترة، وهو رأى صحيح إلى حد ما، ومن الخطأ أن نسرف فى تطبيقه أو نبالغ، فنظن أن الكتاب جميعا لا يتأثرون إلا بما يلائم ميولهم الفطرية، لأن من الحق أيضا أن داخلهم يثرى، ويتشكّل، تحت الضغط وتوالى التأثير، والاحتكاك، وكلها عوامل تدفع إلى الوجود باتجاهات ما كان لها أن

تتم لو لم توجد هذه العوامل، فالتأثيرات الأجنبية تسهم أيضا فى تهيئة الفرص أمام الإمكانات المختلفة المستقرة فى أعماق الكاتب، لكى تنشأ وتتكون، وتأخذ طريقها إلى الظهور.

على أن ثمة خطرا يهدد الدراسات التى تتناول تأثيرا كليًّا، أو تخلط بين ألوان مختلفة من التأثير، حتى لو صدرت عن كاتب واحد، تتمثل فى أن ما كان عند المرسل نموا فكريا، وتطورا منسجما، يصبح عند المتلقى مجموعة من التأثيرات المختلفة، لا تجمعها صفات مشتركة.

أما وقد وصلنا إلى هذه النقطة، فمن الأوفق، ليصبح العمل أدق، أن نلقى نظرة على التأثير بمعناه الدقيق فى الأدب المقارن، وأن نفرّق بين ألوان مختلفة منه.

● دراسة التأثير:

التأثير أروج مصطلحات الأدب المقارن ذيوعًا، وعادة تُلمح مصادر الأدب المقارن إلى عدم الخلط بينه وبين **الشهرة**، أو **النجاح**، أو**الحظ**، دون أن تقدم شيئا واضحا يعاون على التمييز بين هذه المصطلحات.

يمكن القول بدءًا أن له أكثر من مفهوم، وأروجها ما يشير إلى علاقة مباشرة من أى لون، والتى يمكن أن تقوم بين المرسِل والمتلقى، فدراسة تأثير **إليوت** فى الشعر العربى المعاصر - مثلا - تعنى أن ندرس ما ترجم من أعماله إلى اللغة العربية، وأعمال مقلّديه، والصلات الشخصية بينه وبين من قلّدوه، إن وُجدت، وما وُجّه إليه من نقد، والدراسات التى نُشرت عنه فى العالم العربى، أى أن تأثيره يساوى مجموعة العلاقات المباشرة بينه وبين الأدب العربى. وهذا المفهوم لمصطلح **التأثير** قد يلتقى مع مصطلح **الشهرة**، ولكن يظل الفرق بينهما واضحا، لأننا حين نتحدث عن الشهرة، نعنى الانتشار، ونشير إلى الجانب المادى من العلاقات المباشرة فحسب، إلى تنوعها، ونماذجها، وتوثيقها، على حين أن مصطلح التأثير يضيف ظِلًّا نوعيا، وإدراكا نقديًا للمشكلة، ويمكن القول إن دراسة الشهرة مهمة مقارنة إحصائية، على حين أن دراسة التأثير مهمة أدبية.

أما فكرة **النجاح** فتبدو قليلة الأهمية بالنسبة إلى الأدب المقارن، ولتاريخ الأدب

بعامة، رغم أنها بدأت تروج منهجيا، وتجد الاهتمام من مقارنين عالميين أمثال فان تيجيم ويلند بسبرجيه. ويعنى النجاح قوة الشهرة، أو الانتشار، أو بعبارة أوضح أن يبلغ هذا درجة عالية. فهو لون من الاستقبال يمكن استخدامه منهجيا لقياس شعبية عمل أدبى محدّد، ونستخدم فيه معلومات ذات طبيعة إحصائية خالصة.

وكقاعدة عامة، تكوْن النجاحات الأدبية سطحية فى الأغلب، وقصيرة الأجل، وتجىء وليدة شيوع «موضة» ما، أو حادثة معينة، كأن يحصل الكاتب على جائزة نوبيل، أو أية جائزة أخرى ذات طابع دولى، أو جائزة قومية كبيرة ومحترمة، أو موت الكاتب، أو ملاحقته واضطهاده، أو اتخاذ أية وسيلة عنيفة ضده. ومن الواضح أن العمل الناجح ينمى فى الجمهور الرغبة فى التقليد، ومن ثَمَّ يتحول النجاح إلى تأثير، وقد أدى نجاح «آلام فرتر» لجوته إلى موجة من التقليد عُدّت حُمىًّ، ولم يأخذ المقلِّدون النموذج الأدبى الحقيقى للعمل الأصلى وحده، وإنما ركّزوا على العناصر المثيرة فحسب، ومثله دون كيخوته لثرفانتيس، وربنسون كروز لدانييل دى فوى، ولأن موجة تقليدها أخذت طابعا وقتيا لم تخلق تاريخا، ولو أنها أفسحت، فيما بعد، المجال للتقليد الذى ينسخ ملامح النموذج الذاتية، وشخصيته، والجو، والمواقف، وأسلوب العمل.

ولكن النجاح الأدبى ليس شرطا ضروريا فى التأثير الأدبى، والكوميديا الإلهية لدانتى أوضح مثل على هذا، فإنها لم تحدث أثرا قويا لا فى الجمهور ولا فى أغلبية كتاب العصر الحديث، رغم النجاح الهائل الذى حظيت به، وقلة من الشعراء فقط هم الذين يفهمونها، ويؤكدون خلودها فى نطاق التقاليد الأدبية، غير أن إعراض الجمهور عن عمل أدبى معيّن يفسح المجال عريضا أمام استنتاجات هامة فى المجالين الاجتماعى والأدبى، ومع ذلك فإن نجاح عمل أدبى أجنبى، أو كاتب أجنبى، فى بيئة ما، موضوع جدير بدراسة الأدب المقارن، ولا يهم فى شىء بعد ذلك أن يكون قد أدّى، أو لم يؤد، إلى نتيجة أدبية مباشرة أو غير مباشرة، أو حتى مشكوك فيها.

ثمة أكثر من نموذج لدراسة التأثير منهجيا طبقا للزاوية التى يمكن أن نتناول الموضوع منها: يمكن أن ندرس الذين قاموا بعملية النقل، أى الوسطاء، والمواد التى

نقلوها أو تلقّوها، وطبيعة النوع الأدبى الذى ينقلونه، والذى يمكن خلال عملية الانتقال أن يتحول من النقيض إلى النقيض، وطريقة النقل. وفيما يتصل بهذه يمكن أن نأخذ فى الاعتبار وجود ما يمكن أن نسميه معادلة مقارنة بين مرسل ومتلقى، ويمكن أن تعتبر المرسل أصلاً فى حالات الترجمة، ونموذجا فى حالات التقليد، ومصدرا فى حالات التأثير، وفى الطرف المقابل تأخذ الترجمة والتقليد اسمهما الخاص بهما عند المتلقى، على حين أن العمل المتأثِّر ليس له اسم خاص يمكن أن يعرف به أو يشير إليه.

والطرف الأول فى المعادلة، وهو المرسِل يمكن أن يكون مؤلِّفا، أو نوعا أدبيا، أو «موضة»، أو عصرا، وحتى أدبًا بأكمله، ويمكن أن نتحدث عن مرسل لا ينتمى إلى عالم الأدب، وإنما ينتمى مثلا إلى دنيا التاريخ أو الجغرافيا أو الفلسفة، وعندما لا يكون أحد الطرفين فردًا، كما فى حالات النوع والعصر والأدب بكامله، فإننا نقترب من علاقات التداخل. وما قلناه عن الطرف الأول يمكن أن نقوله عن الطرف الثانى من المعادلة، وهو المتلقى، أى أن الإمكانات الأربعة التى نلتقى بها عند المرسل نلتقى بمثلها عند المتلقى، ومن ثم ينتج لدينا قدر كبير من التركيبات الممكنة.

وإذا كان تصنيف دراسة التأثير يتوقف على طبيعة الشىء المنقول أو نوعه، فعلينا أن نأخذ فى الحسبان الجوانب الخمسة للعمل الأدبى التى تقبل الانتقال، وهى:

● **الموضوع** بوصفه مادة العمل الأدبى، ببنائه وتفصيلاته، وعوارضه وأحداثه، وشخصياته وملامحه.

● **الشكل**، أو النموذج الأدبى، أى النوع الذى ينتمى إليه العمل المؤثِّر، وليس من الضرورى أن يكون هو نفسه فى العمل المتأثِّر.

● **التعبير**، ومصادر الأسلوب والصور الأدبية، وباختصار الثوب الأدبى الذى اكتساه العمل، ويعتبر أكثر ذاتية، وأقل تشابها مع العمل المؤثر.

● **الأفكار والمشاعر**، وتشمل الإضافات الفكرية من أى لون.

● الشهرة الواسعة، والنغم المميز، الذى يكوّن الطابع الذى لا يخطئ لشخصية الكتّاب العظام الفنية.

ليس من الضرورى أن نلتقى بهذه العناصر كلها، فى العمل المتلقِّى دفعة واحدة، وإذا نوى باحث أن يقع عليها كذلك، وهو شىء من الصعب تخيّله، فيمكن القول سلفا بأننا بصدد ترجمة وليس تأثيرا، لأن التأثير يقتصر فى معظم الحالات على جانب منها أو اثنتين، كأن يُفتن المؤلف بجانب واحد من العمل الذى يحتذيه، كبناء عقدة القصة، أو بالجديد فى الأسلوب، ويشغل بذلك عن أفكاره أو النظرة الكلية إليه، وطبعا يتفاوت التطبيق تبعا لتفاوت القضايا، وعلينا أن نأخذ دائما فى الحسبان، وقبل أن نبدأ العمل، أن تعدّد المقاييس يؤدى بالضرورى إلى نتائج محدّدة.

وفيما يتصل بالطريق الذى سلكه **الانتقال**، يجب أن نأخذ فى الحسبان إمكانية **انتقال مباشر**، من مؤلف إلى مؤلف، بواسطة الاتصال، والعلاقة الشخصية، والتراسل، والقراءة أو **انتقال غير مباشر**، وهى حالة تتطلب وجود وثيقة أدبية، أو وسيط من أى لون، أو **انتقال مبهم**، وفى هذه نعالج أفكارا التقطها المتلقِّى خارج نطاق العلاقات المباشرة وغير المباشرة، من مصادر غير محدّدة، يستحيل علينا تحديدها لجهلنا بها، أو لأننا بصدد إضافات جماعية، أو أفكار يمكن اعتبارها مشاعة، وفى هذه الحالة الأخيرة نفترض وجود موجة أدبية، أو مناخ سائد وضاغط يدفع بالمؤلف فى هذا الطريق، أى أننا بصدد علاقات متداخلة، فيما يحتمل، تسربت من خلالها علاقة اتصال كحالة خاصة.

● **أنواع التأثير:**

ثمة ألوان شتى من التأثيرات الأدبية تختلف فيما بينها، وتجىء منفردة ومجتمعة، فإذا اجتمع عدد منها كنا بصدد أحد التأثيرات الكلية القومية التى ندرسها تحت عنوان الشهرة، كأى شىء يزداد فهمنا لعناصره حين ننظر إليه جملة.

من الكتّاب مَن أثّروا بشخصيتهم الفكرية والروحية أوّلا، ثم بصورتهم الواقعية أو الخيالية التى تستخرج من كتاباتهم، ولا نعنى هنا الشخصية المادية وما لها من سحر فى نظر المعاصرين أو اللاحقين، على نحو ما عرفوها أو ما خُيِّل إليهم

كذلك، وإنما نعنى الشخصية الروحية التى نلمحها من خلال مؤلفات الكاتب، وجزء كبير من التأثير الذى أحدثه جان جاك روسو يعود إلى افتنان القارئ بصراحته، وعطفه على الإنسانية واستبساله فى الدفاع عنها.

والذين جاءوا بعد اللورد بايرون فتنوا فيه بصورة الملاك الساقط، القلق، الذى فقد الثقة بالنفس، ويئس من الحياة، فى لهجة مؤثرة وقاتمة، أو ساخرة، وفى بلاغة عاطفية ورقة حالمة. والجانب الأكبر من افتنان القارئ، عربيًّا أو غير عربى، بالمتنبى شاعر العرب الأكبر، يعود إلى اعتزازه بفنه شاعرا، واحترامه لقدره إنسانا، وشموخ كبريائه متعاليا فى مواجهة معاصريه.

ومثل هذا يمكن أن يقال عن فكر فولتير الساخر، وفلسفة يونج المتشائمة، وزهد أبى العلاء المتأمِّل، وجلال جوته الأولمبى، وسخرية هاينى المؤثرة، وعاطفة ابن زيدون الصادقة، ولذة بودلير، أو أبى نواس، الخبيثة، وكلها اتجاهات فكرية، بغض النظر عما ينطوى عليه إبداعهم، أو تحويه كتبهم وتبشر به، لما لها من تأثير محقق على القراء، وبالتالى تأثير عميق فى الأدب.

ومن الكتاب من كان تأثيرهم تقنيا خالصا، فاقتدى بهم الآخرون فى الأنواع الفنية التى أوجدوها من عدم، أو بعثوها بعد اندثار، أو أحيوها بعد موات، دون أن يكون لآرائهم أو اتجاهاتهم تأثير فى الحياة، فأبدع مقدم بن معافى الموشحات التى عمت العالم كله، شرقيّة وغربيّة، على امتداد العصر الوسيط وما تلاه، وكذلك كان دور بديع الزمان الهمذانى، أو ابن دريد، فى خلق فن المقامة، وشكسبير فى بعث المسرح جنسا، وكورناى وراسين فى أسلوب مآسيها، وملتون فى ملحمته، و والتر سكوت أبو الرواية التاريخية فى العصر الرومانسى، وإميل زولا خالق الرواية الطبيعية، وغيرهم كثيرون شقوا طرقا جديدة للنشاط الأدبى، وكانوا نماذج اقتدى بها اللاحقون، سواء عاصروهم أو جاءوا بعدهم.

ومن الكتّاب من يمد مقلّديه من الأجانب بالموضوعات، وقد ظلت إسبانيا بتاريخها الإسلامى والمسيحى، والصراع الذى شهدته أرضها، وفكرها، بين المسلمين والمسيحيين، تمد أوربا كلها على امتداد قرن من الزمان تقريبا، من ١٥٧٠ إلى ١٦٦٠م، بمواضيع المسرحيات والمواقف من المآسى والملاهى، وكان هذا اللون من

الاقتباس، وينصب على مادة الأثر الفنى، ولايكاد يستحق اسم التأثير فيما يرى فان تيجيم، قد شاع فى القرنين السادس عشر والسابع عشر على نحو واسع، ثم انحسرت موجته بعد ذلك، لأن النقد الحديث يراه سرقة، ويتخذه دليلا على العجز فى الخيال، وهو ما يخجل منه الكتاب المعاصرون، ولايعمدون إليه إلا فى حالات نادرة، على حين أن الكلاسيين لايرونه عيبا، لأنهم لم يكونوا يهتمون كثيرا بالأصالة والابتكار، على نحو ما أوردناه فيما سبق، وإنما كانوا يهتمون بطريقة معالجة الموضوع نفسها.

قد يكون تأثير الكاتب فى الأجانب بأفكاره التى يذهب إليها ويدين بها، وهو لون من التأثير مستقل عن غيره، وعلى جانب كبير من الخطورة، على نحو ماأثّر ماكيافلى ومونتسكيو فى السياسة، وفولتير وروسو فى الفلسفة، وبوالو وليسينج وشيلر فى الفن والنقد.

وقد يكون التأثير فى الأجانب إخصابا للأخيلة باكتشاف ميادين جديدة، واستحداث أطر غير معهودة، ومناظر، وأجواء، وزخارف، وأوساطا اجتماعية، وعصورا كانت إلى ذلك الحين مجهولة، فقد حمل الرومانسيون أوربا إلى شرق يطفح باللذة، ويعج بالأسرار، مع قرصان مهرة، وأسيرات جميلات، وباشوات مرعبين، وأهواء محمومة، تحت سماء زرقاء صافية، ودفع شارلز ديكنز قرّاءه دفعا إلى الحياة المظلمة البائسة، يحياها صغار الموظفين، وتعساء الأطفال فى هذه المدن الهائلة، صخرية القلب والعواطف، وفجرّ أمواجا من الشعر تستثير العطف فى كل مكان، وحملنا زولا إلى عالم مرعب فظ، غارق فى العمل والفسق والبؤس، تسيرّه غرائز الإنسان وأهوائه.

وفيما يتصل بالتأثيرات الأدبية الكبرى نلقى أنماطا مختلفة منها، قد تجتمع أحيانا، وتقع على المتلقى مرة واحدة، وقد تمسه على فترات متعاقبة ومتوالية، على نحو ما حدث فى تأثير شكسبير على الأدباء بعده، فقد أثرّ فى بداية أمره بموضوعاته، ثم بقالبه المسرحى، ثم بتحليله النفسى، وبأفكاره أخيرا، وكان روسو صاحب تأثيرات خاصة ومتنوعة، تبعثرت فى جبهات عديدة، فكان فى مرحلة ما قبل الرومانسية رسول الحرية والثورة فى كل البلدان، وكان بالنسبة إلى المرّبين داعية

الأراء التربوية الخصبة، ويراه الثائرون مشرّع الديمقراطية، والروائيون رائد الرواية العاطفية الشخصية والأخلاقية، وهو بالنسبة إلى الجميع الفنان الذى كشف عن جبال الألب الرائعة.

وكل دراسة تُعنى بتأثير معين عليها أن تُعنى بفصل هذه العناصر بعضها عن بعض.

بقى أن نشير إلى أن الحديث عن التأثير لا يعنى دائما علاقة بسيطة بين سبب ونتيجة، فقد لحظ النقاد مثلا أن الشاعر الروسى **ميخائيل ليرمنتوف** (١٨١٤ - ١٨٤١) أخذ عن مواطنه الشاعر **بوشكين** (١٧٩٩ - ١٨٣٧) عروض الشاعر الإنجليزى بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) غير أن بوشكين مرّ سريعا بأشعار بايرون فلم يتأثر منها بغير العروض، ولكن ميخائيل ليرمنتوف لم يقنع بما أخذ عن مواطنه، وإنما درس بايرون بنفسه مباشرة، ومن ثم يمكن القول أن الشاعر الإنجليزى أثر عليه من جانبين، أحدهما جاءه غير مباشر، وإنما تلقاه من خلال التقاليد الأدبية فى وطنه، والتى تسربت إليها تأثيرات بايرون عن طريق بوشكين، والآخر التقطه مباشرة من بايرون، وهو ما لم يقع عليه بوشكين، أو وقع عليه ولم يتأثر به، من مادة الشاعر الإنجليزى أو موسيقاه، أو صوره وأحاسيسه.

ومن الأوفق أن نذكر أن المقارن يجب ألا يفرق بين العامل الإيجابى والسلبى فى التأثير الناتج عن العلاقة وأن ينطلق من واقع نفسى مفاده أن المرسل لا يلحظ عادة أنه كذلك، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن المتلقى فهو لا يدرك أنه تابع وليس مستقلا، والاستثناء الوحيد من هذه القاعدة يتمثل فى المدارس والجامعات، لأن الصلة بين الأستاذ والطلاب واضحة ويشعر بها كلاهما، وهنا يتراجع التأثير ليترك مكانه للتقليد، وفى مثل هذه القضية لا نعطى الأهمية للأستاذ بوصفه مرسلا، لأن الجوانب الجمالية تلعب دورا ثانويا فى هذه الحالة، على الأقل فى المرحلة الأولى من البحث، وإنما تجرى المقارنة على ما عند المستقبلين، وأعنى بهم الطلاب، لمعرفة ماذا كانوا وكيف أصبحوا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

● التأثير والتقليد:

وإذا كان ممكنا أن يختلط التأثير فى جانب منه بالشهرة، أو النجاح، أو الحظ، فمن الممكن أيضا أن يختلط بالتقليد، وفى هذه الحالة فإن الظلال التى تفرّق بين الفكرتين يمكن أن نجملها فى أن التقليد يتصل بتفصيلات مادية، مثل ملامح البناء الفنى، والفصول والأبواب، أو الأساليب والاستعارات المحدّدة، على حين أن التأثير يشى بوجود نقل أقل مادية، وأكثر صعوبة فى تحديده، تبعا لتغير الشكل، ونظرة المتلقى الفنية والفكرية.

ويمكن أن نقدم تحديدا آخر أكثر وضوحًا لكلا المفهومين، بأن نعتبر التأثير تقليد لا شعورى، والتقليد تأثّر مقصود، ومن ثم فإن التأثير أمر جوهرى يعدّل شخصية المؤلف الفنية، ويجعل المتأثر ينتج عملا ذاتيا بالضرورة، ولا يقتصر على التفاصيل الفردية أو الصور أو الاستعارات، أو حتى المصادر، ولو أنه يشملها جميعا، فهو شىء يتسرب إلى العمل الفنى، ويتخلله، ويظهر من خلاله جملة، ولا تدخل فى نطاقه النقول الحرفية، والمثل الواضح لهذا لا فونتين الفرنسى، فقد تأثر فى خرافاته بكليلة ودمنة، ومع ذلك ليس ممكنا أن نذكر أن فى عمله ملمحًا واحدا يمكن أن نعده تقليدا أو نسخًا.

وفى هذا النطاق تعرف الولايات المتحدة بالذات وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، طائفة من الشعراء، يجىء على رأسهم روبرت لويل، يستخدمون فى السعر شكلا خاصا من التقليد يطلقون عليه هذا الاسم نفسه: Imitation، ويكتبون قصائد تكاد أن تكون ترجمة حرة لقصائد أجنبية، ومع ذلك يعدونهم فى عملهم هذا مبدعين أصلاء، وليسوا مقلدين. وقد فعل الشاعر الألمانى جوته شيئا قريبا من هذا فى «الديوان الشرقى الغربى»، وكذلك صنع عزرا باوند، وبرتولد بريخت، وجانب كبير مما أُخذ على إبراهيم المازنى فى قصائده، من أنها منقولة عن الشعر الأجنبى، عن هاينى والشعراء الإنجليز بخاصة، يمكن أن تدخل فى هذا الباب.

● **التأثير العكسى:**

نفهم من هذا المصطلح، وتسميه آنة بليكيـان **التأثـير السلبى**، ظهور اتجـاهات جديدة تجىء رد فعل لآراء واتجاهات فنية محدّدة، وكان الباحث فى علم الاجتماع الأدبى روبير إسكاربيه يطلق على هذا النوع من التأثير «الخيانة الخالقة» ويفهم منه أن تولد ظاهرة ما من الفهم الخاطئ لعمل أدبى محدد، تشيع وتتخطى الحواجز بأنواعها، اجتماعية، أو مكانية، أو زمانيـة، ويضرب المثـل لذلـك بروايـة روبنسون كـروزو، فقـد تحـولت إلى أدب أطفـال، عـلى حـين أن روايـة «أليسيـا فى بـلاد العجائب»، تأليف لويس كارول، وكتبها للأطفال، تلتقى مع أذواق الكبار وتحظى بإعجابهم.

وخير مثال للتأثير العكسى نلتقى به عند **أمير الشعراء شوقى** فى مسرحيته «كليوباترة»، ولا يحتاج القارئ إلى جهد لكى يدرك أنها جاءت رد فعل ضد تجنى الكتاب الأوربيين على الملكة المصرية، فهو يقول ذلك صراحة فى كلمته التى ذيل بها المسرحية نفسهابعنوان «كليوباترا والتاريخ»:

«ظهرت حيّة النيل العجوز - كما نعتوها - فى هذا التاريخ وعمدته بلوتارخوس، وفى معظم الروايات التى استوحته واستقت من معينه، فى مظهر امرأة خطّالة، متهمة فى عفتها من حيث هى امرأة، وفى جلالها وإخلاصها لبلادها من حيث هى ملكة، مجرد:

أنثى أفنتِ العمرَ بالهوى   بهيميـةُ اللذاتِ والشهواتِ

خاضعة فى كل أدوار حياتها السياسية لشهوة مذبذبة، تدفع بها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو جاه، متصلة ما اتصلت فى هواها ببطل، منفصلة ما انفصلت عن «حطام مبعثر مستباح»، دائمة البحث عن فريسة جديدة تستل آمالها، وتسلبها جلالها، وتهيض من جناحها المحلق فى سماء المجد والخلود.. وعجيب أن تقفر حياة كهذه الحياة الحافلة بالمآسى إلا من هذا الركن الدنس، وعجيب أن لا يرى القصاص فى هذه النفس الطموح ظلا لأمل خير، أو حلم نبيل، وعجيب أن تجثم فى

كل ناحية من نواحيها رذيلة تهب المداد لهذه الأقلام».

وقد أراد شوقى أن يرد على الكتاب الأوربيين الذين عرضو، لها فى آدابهم، واخذوا من حياتها مادة لمسرحياتهم، من إنجليز وفرنسيين، أمثال: جودل، وصمويل دانيال، وشكسبير، وجون دريدن، وبرنارد شو، ولا شابل، ومارمونتل، وألكسندر سوميه، ومدام جيراردن، وآخرون. وكلهم لا يرون فيها غير امرأة شرقية تعشق الحياة ومتاعها، وتؤثر الخديعة فى صراعها على الجهد، وتسلك طريق المكر والحيلة، فصوّرها شوقى فى مسرحيته امرأة مصرية مخلصة لوطنها، تؤثره على حبيبها، وتحيا لمجد مصر، وتموت من أجلها، وتأبى أن تسام الذل، وفعل ذلك متأثرا بتجنى الكتاب الأوربيين عليها، متخذا الجانب المعاكس لهم، حتى لو أداه ذلك إلى تغيير حقائق التاريخ، ولا يرى فى ذلك بأسا، يقول فى تذييله الذى أشرنا إليه:

«أليس من حق المؤلف المصرى إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية بحكم الثلاثة القرون التى قضّاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل، مستقلين عن كل نفوذ أجنبى، أبرياء إلا من العمل المتصل لمجد مصر ورفاهتها، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام، أليس المؤلف المصرى فى حل – مادام البحث العلمى يكشف بين الحين والحين فى هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة، أو أوهام أنزلت منزلة الحقائق – من إنصاف هذه المصرية المضطهدة، ولو إلى الحد الذى يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد، ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية، ونبالة القصد؟».

وقد استرعى انتباهى أننا نلتقى بالتأثيرات العكسية كثيرا فى الأدب القومى الواحد، وفى نطاق اللغة الواحدة، وبخاصة عندما يثور الأبناء على آبائهم فى الأدب، وعند تحتد حركة الصدام بين الأجيال المتعاقبة، ومن يدرس الأدب العربى فى شتى مراحله يجده سلسلة من ردود الأفعال التى لا تتوقف، بعضها يجىء سريعا، وآخر يطول به الزمن، وتبدو هذه الظاهرة أوضح ما تكون فى أدبنا الحديث، حيث يشتد إيقاع الحياة المتوتر، وتسرع حركتها الصاخبة.

● دراسة المصادر:

وهى نبدو سهلة للباحث المبتدئ، إذ ليس أيسر من أن تأخذ قائمة مصادر جيدة، فى لغة قومية، ولتكن العربية مثلا، وتقوم بكتابة بطاقات لكل الترجمات التى طُبعت، وفى كثير من الأحيان يتم بعضها لعمل واحد تحت أسماء مختلفة، وحتى ما كان منها مخطوطا، لأعمال أديب عظيم مثل شكسبير، فتصبح بين يديك قائمة كاملة بما ترجم من أعماله إلى اللغة العربية، أو أن تتتبّع الترجمات التى تمت لكليلة ودمنة، أو ألف ليلة وليلة، فى أية لغة أجنبية. وفائدة مثل هذا العمل واضحة دون شك، ولكننا نضيف إلى ذلك فى الحال أنها لا تصنع من صاحبها باحثا مقارنا، وحتى إذا أرفقها بتعليقات أدبية على نحو ما، لأن العمل لا يعدو فى نهاية المطاف أن يكون مجرد قائمة بالمصادر، ومع ذلك فكل الأعمال التى من هذا القبيل مفيدة حتى السيئ منها.

إن عمل قائمة بالمصادر أمر جوهرى فيما يتصل بالمقارن، ولكنه يمثل ألف باء العلم، وما هو مهم يأتى بعد هذا، حين يحاول الباحث أن يعلل ويستنتج، ويحدد الفائدة التى ترتبت على الترجمة، واتفاقها مع النماذج الأدبية الشائعة أو معارضتها لها، وأن يتبين ما وراءها: أهو اهتمام عام، أو هواية خاصة، أو التزام ثقافى، أو ضرورة مهنية، أو مجرد مجاملة اجتماعية، فحين ترجم إميليو غرسية غومث كتاب الأيام للدكتور طه حسين إلى اللغة الإسبانية، لم يكن يفكر فى أهمية الكتاب، أو جماله وروعته، أو أى شىء من هذا، وإنما كان وراءه أن المؤلف قرر أن يزور إسبانيا وهو وزير للمعارف، وفكر الإسبان أن خير تحية يمكن أن توجه إليه، دون أن تكلفهم شيئا، أن يترجموا شيئا من أعماله الأدبية، فكانت ترجمة كتاب الأيام، وكان قبلها قد تُرجم إلى الفرنسية، وكان ما طبع من الترجمة الإسبانية، فى صورة أنيقة بعض الشىء، لا يتجاوز الألف نسخة، وطبع فى مدينة إقليمية هى بلنسية، ووزّع جل هذه النسخ هدايا على من يقرأ الأدب، ومن لا يفهم فيه شيئا من الموظفين وكبار الزائرين، ورغم أن الترجمة نُشرت عام ١٩٥٤، وأن الذى قام بها من كبار المستشرقين فى عالمنا المعاصر، وأديب متمكن فى لغته، لم تطبع الترجمة مرة ثانية حتى

يومنا، ولا يعرف عنها أحد فى إسبانيا، أو مصر شيئا، وإذن فمغامرة غير مقبولة أن نرد لها أى تأثير، أو نراها مصدرا لأى عمل إسبانى.

وأن يسأل الباحث نفسه هل يتفق المترجم فى آرائه مع المؤلف، فى العمل الذى يترجمه، أو أنه يقف منها فى الجانب المقابل، وأن يحلّل أسلوبه، ويتبين مدى إجادته اللغة التى يترجم منها والتى يترجم إليها، وجو الترجمة العام، ومشاكلها اللغوية، وحلولها، وسرعتها ودقتها، واستعبادها له، وشخصيته، ومعنى الظلال التى أضافها، وإدراكها: تاريخيا وثقافيا، وتفسيرها، وأخيرا النتيجة التى أدى إليها اجتماع شخصيتين وثقافتين مختلفتين، والشهرة التى نالها العمل الجديد مترجما بعد أن تجاوز حدود وطنه. وكل هذا ليس سهلا، وأداتنا لمواجهته فكر رحب، ومن الضرورى أن نضيف أنه ليست هناك قاعدة مضطردة، ومفيدة دائما، ويمكن أن تُطبق فى كل الحالات.

يأخذ الباحث فى دراسة المصادر خطا معاكسا لخط سير دارس التأثيرات، لأنه يبدأ بالكاتب المتلقى الذى يعرفه تمام المعرفة، وبعده يمضى إلى الأدب الأجنبى الذى اختاره ميدانا لبحثه، ويجب أن يكون ملمًّا به تمام الإلمام، على الأقل فيما يتصل بالعصر الأدبى الذى يدرسه، أو الأنواع الأدبية التى تتعلق بها أبحاثه، وأن يتمتع بقدر وفير من الحس النقدى والبصيرة، يعاونانه فى عمله حتى لا يسير فيه على غير هدى، وأن يفيد من الدلائل والعلامات الموحية، وأن يفترض بعض الفروض، ويخمّن بعض التخمينات، ومع ذلك فما أكثر ما تدفع به رياح الصدفة إلى نتائج لم يكن يتوقعها.

تتفاوت دراسة المصادر بحسب العصور والبلدان والمؤلفين، فقد تصبح فى لحظة ما ضرورية وجوهرية، وقد تتراجع لتحتل مكانا ثانويا، وهى أصعب فى البحث من دراسة التأثيرات، لأن هذه تسير فى مسالك واضحة بعض الشىء، وحين تعرض للترجمة تنظر إليها كاملة أو ملخصة، صحيحة أو حافلة بالأخطاء، على حين تبدو دراسة المصادر ضربا من المغامرة، فى ظلمة الافتراضات المتاحة، والباحث عن تأثير أدب الآخرة الإسلامى فى الكوميديا الإلهية لدانتى، أو شكل الموشحات فى شعر التربادور، أو العروض العربى فى الشعر الفارسى، لديه فكرة أوضح بكثير من

الباحث عن المصادر الفرنسية لمسرح شوقى، أو الإنجليزية لاتجاه العقاد النقدى، ومذهبه فى الشعر، لأن هذه تتعدد وتتنوع، والوصول إليها يحتاج إلى جهد، والوقوف على النص المصدر يجىء فى مرحلة تالية، وإثباته يتطلب مزيدا أكبر من الجهد.

وعلى الباحث أن يعيد تكوين المكتبة المثالية للمؤلف الذى يدرس مصادره، ليحدد مجموع قراءاته وأهمية كل منها، ومكتبة **عباس العقاد** أو **أحمد أمين** يمكن أن تلقى ضوءًا كاشفا على قراءاته الأجنبية واتجاهاتها، ولكن من الخطأ الفادح أن يعتمد على الكتاب وحده، إذ ليس من الضرورى أن يجىء التأثير الأجنبى من نص فى مؤلف أجنبى، فقد يكون انطباعا بصريا أو سمعيا، أو منظرا جميلا، أو لحنا موسيقيا رائعا، أو لوحة فاتنة، أو أثرا مهيبا، ومثل هذه الأشياء كلها قد يوحى بقصيدة أو رواية، أو يثبت أفكارا وعواطف من شأنها أن تصبغ صفحة من الصفحات بلون معين، وتجعلها ذات طابع خاص.

إن من مصادر **أمير الشعراء شوقى** رحلته إلى إسبانيا، ومن مصادر الألمانى **جوته** رحلته إلى إيطاليا، ومن مصادر **مدام دى ستال** رحلتها إلى ألمانيا، ومن مصادر **محمود تيمور** رحلته إلى الولايات المتحدة وهى مصادر لابد من معرفتها عند دراسة أصحابها، وتحديد مدى ما يدينون به للآداب الأجنبية، ولما رأوا وسمعوا فى هذه البلاد، ومعها نضع يدنا على العناصر الأدبية الهامة التى تفجرت من الحياة لا من الكتب.

ثمة لونان رئيسيان من المصادر: مصادر شفوية وأخرى مكتوبة.

فالمصادر الشفوية تمثل تيارا قويا، وبخاصة فيما يتصل بالموضوعات والأفكار، فرب حكاية سمعها المؤلف، أو حديث أصغى إليه، يمكن أن يكون أساسا لصفحة فى مؤلف، أو لكتاب كامل، بل ولكل ما خلّف الكاتب من آثار، وتمثّل الأغانى الريفية، والموروثات العائلية، والحكايات التى تسمع عرضا، أصول كثير من المؤلفات الأدبية، وربّ مذهب أدبى متردد شدّت أزرَه الأحاديثُ والمناقشات الأدبية. ولكن المصادر الشفوية، على كثرتها وشدة أهميتها، يصعب علينا غالبا أن

نحدد آثارها، لأن معالمها تندثر وتعفو سريعا، وفى هذه الحالة لابد من الاعتماد على شواهد عامة ومعروفة.

أما المصادر المكتوبة فالوصول إليها سهل، والباحثون إلى دراستها أسرع، ومن الخطأ أن نتخذ من تشابه النصوص دليلا وحيدا عليها، لأن هذه قد تخدع، كما رأينا من قبل، وقد تختلف النصوص، ولا يعنى هذا عدم التأثير، وليس ثمة ما يمنع أن يكون مصدر روايةٍ روايةً أجنبية، رغم اختلاف الموضوع والمواقف والتفاصيل، فقد يكون التشابه، والتأثير بالتالى، فى الاستلهام العام، أو عكسيا، فإذا درسنا حياة المتلقى وجدنا أن قراءته النموذج المفترض هى التى دفعت به إلى الكتابة فى هذا الاتجاه أو ذاك.

فى حالة المصادر المكتوبة يجب أن نعمد إلى التحليل الداخلى لتحديد مجالات التشابه، والوقوع على ألوان التسلسل والتعاقب، ومن الخير أن يُكمل الباحث ذلك بدراسة خارجية للظروف التى لابست الإنتاج، فيدرس حياة المؤلف، ونشأة كتابه، وهو ما يتيح له أن يفترض بعض المصادر، وأن يتحقق من وجود ما قبله منها.

ومن جانب آخر، يمكن تقسيم المصادر إلى فردية تتصل بالموضوع الذى يدرسته الباحث، وبالأفكار التى يحتويها، والأشياء التفصيلية المتصلة به، وإجمالية، سواء اقتصرت على نوع أدبى، أو أمة من الأمم، أو شاملة لمختلف الآداب.

تهدف المصادر الفردية إلى البحث عن كتاب أصلٍ لكتاب آخر من أدب أجنبى، أثّر فى الكتاب كله أو فى جانب منه، والأبحاث التى كُتبت فى هذا المجال كثيرة فى الجامعات الأوربية، والفرنسية منها على التحديد، وحتى فى ما كان من البلاد الأوربية حديث عهد بالأدب المقارن، وهى معروفة إلى حد ما فى العالم العربى، وفى مصر منه بخاصة، ولو أنها مضطربة المناهج، تضرب على غير هدى فى كثير من الأحيان.

تندرج تحت هذا الجانب، أىِ المصادر الفردية، عدة أقسام، فتارة نبحث عن مصادر الموضوعات بالمعنى العام للكلمة، بأن نفتش عن البذرة الأولى لمسرحية ما ، أو قصةٍ، أو روايةٍ، أو لكتاب مذهبى، أو نقاش أدبى، لأن الاختراع نادر فى

عالم الأدب، والدائرة التي يتحرك المبدعون في نطاقها ضيقة، وما الإبداع إلا أن يعمد المؤلف ـ في الأعم الأغلب ـ إلى قوالب قديمة فيصب فيها مادة جديدة، تنبع من فكره، وتتفجر من قلبه، على نحو ما عرضنا لذلك في الفقرة الخاصة بالأصالة، وهكذا يمكن أن نبحث من أين استمد توفيق الحكيم موضوعات مسرحه، ولا فونتين مادة قصصه، وبوكاشيو إطار حكاياته، وحين نعود إلى الوراء فيما يتصل بالقصص سوف نجد أنها في مجملها تغذت من ألف ليلة، والسندباد البحري، وكليلة ودمنة[٣]. والاستفادة قد تكون من الموضوعات نفسها، أو في الموقف والعقدة، وقد تكون الفكرة الأساسية جديدة، والإطار الفني مبتكرا، ومع ذلك نجد في ثنايا العمل تفصيلات هي صدى ما قرأه الكاتب هنا أو هناك.

وقد نبحث عن مصادر الأفكار، وهذه أهم مما سبق، ويتجلى فضل العبقري هنا في أنه يعمد في معظم الحالات إلى فكرة عادية، أو بالية أو مغمورة، في آثار مؤلف مجهول، فينفخ فيها من روحه، ويلقي عليها طابع شخصيته، فتعرفها الأجيال بعد ذلك مقرونة باسمه. إن شوقي يدين بكثير من أفكاره في أدب الأطفال للكاتب الفرنسي لافونتين، ويدين العقاد في جانب من نقده للناقد الإنجليزي هازلت، وهي دراسة مفيدة إلى حد بعيد في تكوين فكرتنا عن الشاعر أو الروائي أو القصاص الذي ندرسه.

أما المصادر الإجمالية فتنصب على قضايا أعم، ودراسات أوسع، تتناول كاتبا من الكتّاب لا في جزئية من عمل له، بل ولا في عمل كامل، وإنما في مجموع آثاره، وتتساءل: ماذا كان حظه من الآداب الأجنبية؟ ومن هم أولئك الذين نسج على غرارهم وتلقى الوحي عنهم؟ ما التأثيرات العامة التي خضع لها؟ والاقتباسات المعينة التي قام بها؟.

إن تقصّي المصادر الإجمالية أمر شائق ومغر حين يتناول عبقرية فذة، وفكرا عملاقا، ولكن أيضا دراسة الكاتب الأقصر قامة، والأقل شأنا، ليست دون الأولى إغراء وفائدة.

---

(٣) انظر كتابنا: القصة القصيرة: دراسة ومختارات، ص٤٦ وما بعدها، الطبعة الخامسة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

يقوم هذا اللون من الدراسة على إحصاء المؤلفات التى قرأها الكاتب بدقة، ويمكن أن نستعين فى هذا براسلاته ويومياته الخاصة، إن كان له شىء منها، وكذلك شهادات أصدقائه، ومحيطه العائلى والأدبى، لأن هذه المعلومات تكشف لنا الجو الفكرى الذى عاش فيه الكاتب، وكيف كان يتسع أفقه الأدبى بعد ذلك تدريجًا، أو كيف ضاق وتوقف وجمد، وكيف كان يُعنى ببعض القضايا دون أخرى، وبأنواع أدبية معيّنة دون غيرها، وكل ذلك بتأثير قراءاته فى الأدب الأجنبى، وقد نقف بهذه المصادر الأجنبية عند أدب أجنبى واحد، أجاد الكاتب لغته، فندرس الأصول الفرنسية لمسرح الحكيم، أو صدى الشعر الأندلسى فى ديوان تماريت، آخر ما كتب الشاعر الإسبانى لوركا[٤]، أو ملامح الشعر الفرنسى فى قصائد نزار قبانى، أو بصمات الرواية التاريخية الإنجليزية فى روايات جورجى زيدان وهكذا..

على أن أهم الدراسات فى هذا الباب هى التى لا تقتصر فى تقصيها على أدب أجنبى واحد، بل تستعرض كل ما يدين به كاتب من الكتاب للأدباء الأجانب، وخير مثال لها كتاب بلدنسبرجيه عن «التأثيرات الأجنبية فى أدب بلزاك»، فمن خلاله يبدو لنا أن الروائى الفرنسى وقد خضع لمؤثرات أجنبية أدبية عديدة، رغم كثرة إنشغاله بالعمل، وانغماسه فى حياة زمانه، وقلة عكوفه على الكتب، فهو يدين فيه لألف ليلة وليلة العربى، وروايتى «فرتر» و «فاوست» لجوته الألمانى، وروايات والتر سكوت الإنجليزى، وحكايات هوفمان الأمريكى، وأقاصيص بوكاشيو الإيطالى، وآخرين كثيرين. وفى هذه الحالة لسنا فى الغالب بإزاء مصادر بعينها، وإنما بصدد تأثر بالمناهج الأجنبية، والفكر الأجنبى.

وهناك دراسات تحاول أن تتناول أدبا برمته، وتحاول أن تحصى مصادره الأجنبية مثل كتاب جورج صيدح عن «أدباؤنا فى المهجر»، وكتاب توكر «ما يدين به الأدب الإنجليزى للخارج»، وكتاب لورى ما جنوس عن «الأدب الإنجليزى فى علاقته بالخارج». غير أنه يخشى من أمثال هذه الدراسات أن تجىء، لفرط اتساعها، سطحية ومبتسرة.

---

(٤) ترجمنا هذا الديوان كاملا، وقدمنا له بما كشف عن أصوله العربية فى مقال نشرته مجلة الثقافة الأجنبية فى العراق.

● الترجمة والمترجمون:

ربّما كان الأدب وحده من بين سائر الفنون الجميلة أصعبها فى الانتقال من بلد إلى آخر، بسبب اختلاف اللغات وتباينها، وتجىء المعرفة بالآداب الأجنبية تدريجا فى شكل إشارات عابرة، أو تعريفات موجزة، أو إلماحات إلى كتّاب عظام، خلال مقالات تعرف الجمهور به جملة، أو بكاتب أجنبى عظيم، تعرض آراءه، وتقرظ فنه، ولكن المترجم، أو القارئ، لا يلبث أن يحس أن الأمر على هذا النحو ليس فيه كبير غناء، وأننا لكى نتذوّق كاتبا ما لا بد أن نقرأه، والطريق الأكمل إليه بداهة أن نقرأه فى لغته الأصلية، ولكن قلّة من الناس فحسب مهيّأة لمثل هذا الأمر، أما الكثرة الغالبة فتتمنى أن تراه مترجما فى لغتها، لتسعد بما فى أدبه من تقنية أو أسلوب أو أفكار.

وتختلف اللغات فى درجة انتشارها، وإقبال الناس على القراءة فيها، لأن تعلم اللغات الأجنبية يرتبط بعوامل عديدة، بعضها يعود إلى طبيعة اللغة نفسها، وأغلبها يرجع إلى عوامل سياسية واقتصادية وجغرافية وتاريخية وغيرها. وتأتى اللغتان الإنجليزية والفرنسية فى مقدمة اللغات الأجنبية السائدة فى غير موطنها، فقد فرض كل من الاستعمارين الفرنسى والإنجليزى، إبّان تملكهما الدنيا، لغته على أى بلد هبطه غازيا ومحتلا، وإنْ اختلفا فى المناهج، فحرص الإنجليز على تعليم أبناء الصفوة لغتَهم، وذهب الفرنسيون إلى مدى أبعد، ففرضوا لغتهم وأدبهم وثقافتهم على كافة سكان البلاد التى استعمروها، فلما انحسر الاستعمار بدأت البلاد التى كانت مستعمرة تسترد هويتها القومية، وتعود إلى لغاتها الوطنية، وتبذل فرنسا جهودا جبارة للإبقاء على ما كان لها، بتيسير الوصول إلى ثقافتها، وتمكين الراغبين فيها، وتشجيعهم عليها، وتغدق فى المنح على الطلاب الأجانب ليدرسوا فيها، وتسهل لهم الإقامة فى المدن الجامعية، وتخفض لهم أسعار وسائل الانتقال، ودخول المتاحف، وتقيم المراكز الثقافية خارج فرنسا، وتعين على انتشار صحفها وكتبها، وتقدم الجوائز لمن يكتب فى الفرنسية من غير أبنائها، وتقيم رابطة على مستوى الحكومات للمتكلمين بها، أما إنجلترا وخرجت من الحرب فقيرة ومحطمة فاكتفت

بالقليل من ذلك كله، وحلّت مكانها الولايات المتحدة فى هذا الجانب، وهى تعنى بالثقافة سلاحًا سياسيًّا مباشرا وقريبا، وتوظفها لخدمة غاياتها فى السيطرة على العالم، ومؤسساتها الثقافية، على اختلاف أنواعها، ترفع ظاهرا رايات الثقافة وشعارها، ولكنها فى حقيقتها مراكز للتجسس والتخريب.

ولم يصنع الإيطاليون شيئا من هذا فى البلاد التى استعمروها، لأنهم اعتبروها أرضا إيطالية، تمثل جزءا من الإمبراطورية الرومانية التى كانوا يحلمون بها، على الذين يقيمون فيها من غيرهم أن يرحلوا عنها، فإذا آثروا العيش فيها تركوهم على هامش المجتمع، جهالا فقراء، إلى أن يقضى عليهم التخلف، أو يريحهم الموت، وتوقف امتداد اللغة الإيطالية، واجتثت من البلاد التى كانت فيها خارج إيطاليا، بمجرد سقوط الفاشية، وتحرر هذه البلاد، ولو أن إيطاليا تحاول اليوم فى جهد متواضع، ولكنه دءوب، أن تعرف العالم بلغتها وأدبها.

ولم تنتشر اللغة الألمانية كثيرا خارج موطنها الأصلى، لأنها واجهت فى أوربا مقاومة وراءها أسباب سياسية من الإنجليز والفرنسيين، ولم يهتم الألمان أنفسهم بنشرها فى بقية البلاد الأخرى، انطلاقا من نظرة عنصرية على التأكيد، ولا تجد فى العالم العربى مثلا من يجيد اللغة الألمانية، وينقل تراثها، غير قلّة محدودة، وحتى هؤلاء لا يذكر لهم فى مجال الترجمة غير الشىء اليسير، وتعّلموا اللغة الألمانية مبعوثين من أوطانهم، ويأتى فى مقدمتهم الدكتور محمد عوض، والدكتور عبد الرحمن بدوى، ومحمد إبراهيم الدسوقى، والمؤسسات الثقافية الألمانية، وتتركز فى معهد جوته، ذات غايات سياسية ودعائية خالصة، أما المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية، ومنها فى القاهرة وحدها عدد لا بأس به، فأهدافها دينية تبشيرية محضة.

إن انتشار أية لغة بعيدا عن الغايات الثقافية الخالصة، وتأتى هذه فى المؤخرة على أية حال، يرتبط بقوة الدولة التى تتكلم اللغة اقتصاديا، وانتشار شركاتها فى العالم، أو نفوذها السياسى والعسكرى، أو بهذه الأسباب كلها، ومن هنا تأتى اللغة الإنجليزية فى المقدمة، لأن الشركات الأمريكية تبسط الآن نفوذها على مناطق شاسعة من العالم، وتجعل من الإنجليزية لغة الاقتصاد والتجارة، وعلى الراغبين فى

العمل بها أن يجيدوا لغتها، وهو أمر لا نجده مع اللغة الروسية، خارج نطاق دول العالم الشيوعى، والذين يدرسون الروسية إنما يفعلون ذلك لأسباب مذهبية أو ثقافية خالصة، رغم أن روسيا فى مجال القوة العسكرية تقف مع الولايات المتحدة على قدم المساواة، إن لم تفقها فى بعض الجوانب.

أما العوامل التى تعود إلى طبيعة اللغة نفسها، فيمكن ردّها إلى:

- سهولة اللغة نفسها فى التعلُّم.
- ثراء تراثها، وتنوعه.
- قابلية الأفراد أنفسهم لتعلم اللغات.

إن الشعوب لا تقبل على تعلّم اللغات بمستوى واحد، ويختلف استعدادها من بلد إلى آخر، فالمواطن الفرنسى مثلا مشهور بجهله الفظيع بالجغرافيا، وبأنه يتمتع بأكبر قدر من الصعاب فى تعلّم اللغات الأجنبية، وباعتقاده أن العالم كله يعرف اللغة الفرنسية، أو يجب أن يعرفها، ولا يعرف عن الإنجليزى موهبة الإقبال على اللغات الأجنبية، ربما لأنه ليس فى حاجة كبيرة إليها الآن، وإذا كانت الفرنسية لغة أوربا، والعالم تبعا، فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فقد أصبحت الإنجليزية لغتها فى القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وانتشار النفوذ الأمريكى على نطاق واسع، وبدأت اللغة الروسية تزحف على أوربا، وبعض بلاد العالم الثالث، وبخاصة البلاد الشيوعية أو البلاد التى تتعاطف معها، وهى تشق طريقها فى بطء وأناة، ولكن فى ثبات ودون تراجع، رغم صعوبة قواعدها، وبعد موطنها عن شعوب كثيرة.

تتميز اللغة الروسية، وتشاركها الألمانية فى هذا، بطواعية تجعلها تتقبل فى سهولة كلمات ذات أصل أجنبى، على العكس من اللغة الفرنسية، فأهلها متعصبون لها، وتكاد تكون مغلقة فى وجه اللغات الأخرى، وعلى امتداد القرن الماضى، والنصف الأول من هذا القرن، عايشت لغات كثيرة، وبعضها يمثل حضارات عريقة، أعرق من الحضارة الفرنسية نفسها، كاللغة العربية مثلا، فى المغرب وتونس والجزائر، ولكنها لم تلتقط من هذا العالم الواسع غير كلمات قليلة، والتأثير البسيط الذى أحدثته اللغة الإنجليزية فى اللغة الفرنسية بتأثير القوات الأمريكية التى رابطت فى

فرنسا زمنا، وبتأثير السياح الأمريكيين الذى تدفقوا عليها فى أعداد كبيرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أحدث ردّ فعل عنيف عند أدبائها، مما حدا بعالم مقارنة فى قامة إتيامبل إلى تأليف كتابه: «هل تتحدث الفرنسية ذات الطابع الإنجليزى Parlez-Vous Franglais»، حمل فيه على الكلمات الدخيلة، وسفّه من يستخدمونها.

والدول ذات اللغات المحدودة الانتشار فى أوربا مثل هولندا ودول إسكندنافيا ووسط أوربا، من أكثر الشعوب تحدثا باللغات الأجنبية، فالهولندى والسويدى مثلا يتحدث اللغتين الإنجليزية والألمانية عادة إلى جانب لغته القومية، وفى بولندا تزاحم اللغةُ الروسية اللغةَ الألمانية، وكانت قبل الحرب العالمية الثانية أكثر التصاقا باللغة الفرنسية، ويُبدى التشيكوسلوفاكيون اهتماما كبيرا بالشعر المجرى، ولكنهم لا يقرأونه فى لغته، وإنما عن طريق اللغة الألمانية.

ويتميز العربى بقدرة لا بأس بها على إجادة اللغات الأجنبية، إذا ما أتيح له أن يتسلّح لها بوسائلها المعينة، لأن اللغة العربية تكاد تضم أغلب الأصوات التى تعرفها اللغات الأجنبية الحية، وهناك أفراد يكتبون أفكارهم وإبداعهم فى اللغات الأجنبية، رغم أنهم يجيدون اللغة العربية أيضا، فكان بشر فارس، الشاعر المصرى، يكتب باللغتين العربية والفرنسية فى آن واحد، ونشر مسرحيته «مفرق الطرق» فى القاهرة عام ١٩٣٨، ومُثِّلت باللغة الفرنسية فى أوائل الخمسينيات على مسارح باريس وسالزبورج وفيينا، ورحّب بها إتيامبل فى «المجلة الفرنسية الجديدة»، وقال عنها الناقد لان ريفارى فى مجلة «كلمة فرنسية» إنها مقدمة مصرية لكافكا، ونقل الشاعر الفنان أحمد راسم وكان يكتب أيضا فى اللغتين الفرنسية والعربية، ألف مثل شعبى مصرى إلى اللغة الفرنسية، وكان جورج حنين، وتزوّج من حفيدة شوقى أمير الشعراء، شاعرا سرياليا متميزا فى اللغة الفرنسية، وقوبلت قصائده بحفاوة شديدة من النقّاد، وقالت عنه مجلة «كراسات الجنوب» الفرنسية، فى عدد خاص بالسرياليين الأجانب، وصدر عام ١٩٤٦، إنه «كرّس نفسه لكشف إمكانات السريالية، والتعريف بما تستطيع أن تقدمه فى الوقت الحاضر، وهو لا يعتبرها مجرد حركة أدبية، وإنما يراها تعبيرا قويا عن حالة نفسية توجه سلوك الفردً. وغير هؤلاء كثيرون، أمثال فولاذ يكن، ابن الشاعر ولى الدين يكن، والدكتورة درية

شفيق، وفؤاد أبو خاطر، وواصف غالى، والأمير حيدر فاضل، وغير هؤلاء كثيرون.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن اللغة الإنجليزية.

وهناك من يجيد فى مصر عددا من اللغات الأجنبية فى آن واحد، فكان الدكتور مراد كامل، أستاذ اللغات السامية السابق، ومدير مدرسة الألسن قبل أن تصبح كلية يجيد من اللغات السامية العبرية والسريانية والحبشية واليمنية القديمة، وعددًا لا بأس به من اللغات الأوربية المعاصرة. ويجيد الدكتور عبد الرحمن بدوى الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية واللاتينية، وترجم منها كلّها إلى اللغة العربية.

وإذا تركنا استيعاب العالم العربى للغات الأجنبية، فإن اللغة العربية تحتل المرتبة الأولى، بعد اللغة القومية فى العالم الإسلامى غير المتحدث بالعربية، ومع تحسين وسائل التعليم، وإعداد المدرس القادر، وإمداد البلاد الراغبة بالأساتذة، فإن مستقبلا زاهرا ينتظر اللغة العربية فى باكستان، والدول الأفريقية المسلمة، التى تخلصت حديثا من الاستعمار

إن أية لغة عندما تنتشر على مساحة واسعة، فى بلاد لا تتحدّثها أصلا، يصيبها تحوير كبير فى النبر والموسيقا والدلالة وبناء الجملة، وهو ما أصاب اللغة العربية المتحدثة فى الأندلس فى العصر الوسيط، وما تتعرض له الفرنسية المتحدثة فى أيامنا هذه فى أفريقيا وكندا، أو اللغة الإنجليزية المتكلّمة فى الهند أو جمايكا أو أفريقيا، أو الإسبانية فى أمريكا اللاتينية، أو العربية فى الدول الأفريقية غير العربية، وبخاصة فى الساحل الشرقى منها. لكن ذلك لا يمس التمتع بآداب أية لغة، وأى مسلم يتحدث اللغة العربية فى السنغال أو النيجر، يفهم القرآن إذا قرأه، ويستمتع بقصة لنجيب محفوظ، أو بكتاب لعباس العقاد، أو بقصيدة من الشعر الجاهلى. والفهم المتوسط لعمل أدبى فى لغته الأصلية، أفضل من قراءته مترجما، وقد ظل شكسبير رغم عالميته، وبوشكين وروعة أشعاره، مجرد أديبين لا يحس بهما أحد فى فرنسا، لمدة طويلة، لأن القرّاء درجوا هناك على الاتصال بهما فى أعمالها الأدبية مترجمة.

لمواجهة صعاب اللغات وتعدّدها، حاول بعض الحالمين بإنسانية موحّدة، ولغة عالمية واحدة، أن يخترعوا لغة عالمية، فدعا زامنهوف عام ١٨٨٧ إلى «الاسبرانتو»، ودعا العالم الألمانى يوهان مرتين عام ١٨٨٠ إلى ما أسماه «ڤولا پوك Volapuk»، ولم يُكتب فيها أى أدب، وفشلت المحاولة، وبُذلت جهود كبيرة لتسترد اللاتينية دورها الذى لعبته فى العصور الوسطى، أو عصر النهضة، فتصبح لغة الأدب لأوربا، وأداة التواصل بين المثقفين فيها، يكتبون فيها أدبهم، أو جانبا منه، على نحو ما فعل الشعراء والأدباء فى إيطاليا وفرنسا خلال القرن السادس عشر، ولكنها لم تؤد إلى نتيجة، وانتهى الأمر باللغة اللاتينية إلى أن تصبح لغة ميتة، تدرس فى المدارس فحسب، لتعين فى دراسة فقه اللغات الرومانثية، أو فكّ طلاسم بعض الأعمال الأدبية القديمة عند قلة محدودة من الباحثين المتخصصين. وربما كان أكثر فائدة وواقعية تبسيط اللغات الأجنبية نفسها، كما فعل الإنجليز فيما أسموه بالإنجليزية الضرورية Basic English، أو الصينيون فى «الصينية الموجزة»، والهدف منها تقريب اللغة، وتسهيلها للراغبين، ورغم أنها غير كافيتين لمعرفة تتيح تذوّق الأدب وتعمقه، لكنها وسائل فعّالة للاتصال.

من الضرورى أن نتعلم لغة الأدب الذى نريد أن نعرفه، وهو أمر ممكن الآن، وأصبح بفضل الوسائل السمعية والبصرية، وسهولة المواصلات، أخف وطأة وأقل رعبا. وإذا لم يتيسر للأغلبية، رغم كل التسهيلات، فلا مناص من اللجوء إلى الترجمة، لأنها الوسيلة الأولى لانتشار أدب أجنبى فى بلد ما.

* * *

يخضع انتشار أدب قومى خارج حدوده لعوامل كثيرة لا صلة لها بالأدب نفسه، فالمستشارون الكبار لدور النشر، وهى ذات طابع تجارى فى معظمها، لهم الكلمة الحاسمة فيما يصح أن ينشر، وهم غالبا ليسوا على مستوى أخلاقى رفيع، والموقف السياسى، والعنصرية، والتعصب، والحروب، والعوامل الاقتصادية المتصلة بالمترجم نفسه، تلعب كلها دورا جديرا بأن يؤخذ فى الحسبان.

ألمانيا مثلا تهتم بالترجمة، وتتمتع بشهرة طيبة فى هذا المجال، ومرتباتها مقبولة، ومثلها اليابان أو حتى تسبقها، وفى العالم العربى تجىء قطر فى القمة دفعا، وإن كان

ما تترجمه قليلا، وتليها العربية السعودية، وما تترجمه محدود وموجّه بشدة، وتأتى بعدهما الكويت، وهى تدفع باعتدال، وتترجم كثيرا، وفى شتى المجالات، وبروح متسامح وعقل مفتوح، ومثلها العراق فى الدفع، ويفوقها فى الكثرة، وتتميز مصر بأنها تترجم كثيرا، وفى دقة بالغة، وتنوّع يغطى مساحة واسعة من النشاط الثقافى الأجنبى، ولكن عائد الترجمة على من يقوم بها متواضع، يأتى بعد كل من أشرنا إليهم. وفى الولايات المتحدة يدفعون قليلا، وبالقطعة، وهو ما يفسر رداءة الترجمة عندهم، وهبوطها نوعًا، حتى فى الروايات الهامة كمؤلفات أندريه جيد، و هرمان هيس وغيرهم، وقد حاول كل من ويلا و إدوين موير ترجمة رواية «القضية» لكافكا، فكانت النتيجة كارثة، وذلك لقلة معرفتهم باللغة الألمانية.

وأحيانا يكتفى المترجم بأن يسرق فى غفلة من الجمهور أو استغفال له ترجمةً سابقة، وهو ما يحدث فى أمريكا، وتخصص فيه اللبنانيون، وبدأ مع الأسف يأخذ طريقه إلى مصر على استحياء، ولو أن يقظة النقد قضت على المحاولة فى مهدها. ويتدخل فى اختيار المترجم عادة قانون «حق الطبع والترجمة والنشر»، ويستخدمه المؤلفون والناشرون على طريقة الاحتكار أحيانا، ويؤدى إلى أن يمتلك المترجم حقوق النشر خلال سنوات طويلة، وأحيانا بعد انقضاء حقوق المؤلف نفسه، ويربح معه امتيازات خاصة ليست وليدة قدراته، ويضطر الجمهور إلى قبول ترجمات ليس بوسعه أن يقيّمها، وتقدم له فى أحايين كثيرة فكرة خاطئة عن غاية الكاتب الأجنبى، ويقدم لبنان فى عالمنا العربى مثلا بالغ السوء لتمثيل كل هذه الاتجاهات.

الترجمة هى الخطوة الأولى لانتشار أدب أجنبى فى بلد ما، ولذلك تشغل دراستها مساحة واسعة من اهتمامات الأدب المقارن، ومن الظلم البين اعتبارها ذات أهمية ثانوية، والنتائج التى تنتهى إليها مفيدة جدا فى أى عصر، وأى بلد، وكانت مدام دى ستال ترى «أن أعظم خدمة ممكنة تقدم لأى أدب إثراؤه بالترجمات»، واعترف جوته بأن ترجمة رائعته فاوست التى قام بها الأديب الفرنسى جيرار دى نرفال ساعدته على أن يفهم نفسه.

وحين نتحدث عن الترجمة فإنما نعنيها فى المفهوم الدقيق للكلمة، حين تتوفر لها

الشروط التى أشار إليها الجاحظ منذ أكثر من ألف عام، وهى: ألا يكون المترجم عارفا باللغة التى ينقل منها، أو اللغة التى ينقل إليها فحسب، وإنما يجب أن يكون متمكنا فيهما معا، لا فى اللغة فحسب، وإنما أيضا من المادة التى يقوم بترجمتها، ليكون عارفا بمصطلحاتها ودوران ألفاظها، أى أن الذى يتوفر على ترجمة الأدب لابد أن يكون أديبا، وعلى ترجمة الفلسفة فيلسوفا، وعلى ترجمة العلم عالمًا، وهكذا، وأن يكون فى قامة من يترجم له أسلوبا واقتدارا[٥].

وقد أخذ مفهوم الترجمة فى عصرنا الحديث معنى دقيقا محددا، فهو يعنى «النقل الأمين لنص ما من لغة إلى أخرى»، غير أن المتابع لحركة الترجمة منذ نشأتها يلحظ بوضوح أن الترجمات التى قامت بدور هام فى المبادلات الثقافية لا يتحقق فى أغلبها هذه الشروط، فالكثير منها لا ينقل عن اللغة الأصلية، وإنما عن لغة ثالثة وسيطة، تُرجم إليها العمل الأصلى، فهى ترجمة لترجمة. مثلا ظل العالم العربى لزمن طويل، وحتى يومنا هذا إلى حد ما، لا يعرف الأدب الروسى، أو أدب وسط أوربا وشمالها، إلا فى ترجمات عن الإنجليزية أو الفرنسية، ويمكن القول نفسه عن الأدب الإسبانى أو الإيطالى، بالنسبة إلى اليابان، أو الأدب الإنجليزى بالنسبة إلى المجر، ولم تعرف هذه، واللغة الصربية أيضا، أدب شكسبير إلا فى ترجمات جزئية منقولة عن الألمانية.

* * *

يرد على الترجمات المأخوذة عن النص الأصلى أسئلة كثيرة منها: هل هى كاملة؟ ودقيقة؟. وهما سؤالان على المقارن أن يطرحهما على نفسه قبل كل شىء، وأن يجد لهما جوابا مهما كلّفه هذا من جهد، وأن يسير فى ذلك على نهج مرسوم، فيقارن الترجمة بالنص مقارنة إجمالية فى البدء، ليتأكد من أن المترجم لم يسقط بعض الفقرات أو الصفحات أو الفصول، وأنه لم يضف إلى النص شيئا من عنده، ثم تجىء المقارنة التفصيلية، ويجب أن تشمل الكتاب كله إذا كان محدود الصفحات، أو بانتخاب عدد كبير من صفحاته، فى مواطن متفرقة، إذا كان الكتاب كبيرا،

---

(٥) انظر: الجاحظ والأدب المقارن، فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

ليعرف إلى أى مدى تقدم الترجمة صورة صادقة لأفكار الكاتب الأصلى وأسلوبه، وإذا لم تكن صادقة فإلى أى اتجاه يميل، وما الدوافع التى وراء هذا الميل، وما الصورة التى تخلّفت عن المؤلف فى أعماق القارئ.

وإذا حاولنا أن نجد جوابا للنقطة الأولى قلنا إن الترجمة الكاملة قليلا ما تتحقق، وهذا من شأنه أن يؤدى إلى أحكام خاطئة فيما يتصل بتأثير مؤلفها، وبعض المترجمين يؤثر هذا نهجا معلنا، كالذى قام به درينى خشبة فى ترجمة روائع الأدب اليونانى القديم إلى اللغة العربية، كالإلياذة والأوديسة، فقد آثر تلخيصهما، مع تمكنه من اللغة اليونانية، لأنه أراد، فيما يقول: «تحبيب الأدب اليونانى الخالد إلى قراء العربية، والاستمتاع بروائعه. والأدب اليونانى مثقل بغثاث من أسماء الآلهة والإشارات الأسطورية التى تصرف القارئ عن لب الموضوع، بل ربما صرفته عن الموضوع نفسه، وزهّدته فيه فلا يعود إليه أبدا. لهذا آثرت التلخيص على الترجمة».

وقد يجىء التلخيص لدواع أخرى، فقد ترجم عادل زعيتر كتاب نابليون، الذى ألّفه إميل لودفيج بالألمانية، عن ترجمته الفرنسية، وترجمه فيما بعد محمد إبراهيم الدسوقى عن الألمانية نفسها، فجاء بينهما فرق واضح يبلغ خمسين ومئة صفحة زيادة فى الترجمة الثانية، أى أن عادل زعيتر حذف من الكتاب ربعه، أو أقل من ربعه قليلا، إلى عيوب أخرى خطيرة فى الترجمة تظهر من الموازنة بين النصوص، كما أن الترجمة الفرنسية لرواية «ظفر الموت» للكاتب الإيطالى جبرييل دانتزيو (١٨٦٣ - ١٩٣٨م) أسقطت منها صفحات طويلة تصوّر الإنسان الأعلى كما يراه الفيلسوف الألمانى نيتشه، وتعلّق على عبارته، وبذلك يغفل القارئ عما يدين به الكاتب الإيطالى للفيلسوف الألمانى.

على أن الحذف من الأعمال الأدبية قصدًا قلّ فى أوربا اليوم عما كان عليه منذ قرنين من الزمان، وبخاصة فى البلاد التى تتمتع بقدر كبير من الديمقراطية وحرية الفكر، ولكنه قبل ذلك، وفى البلاد التى تنقصها الحرية والديمقراطية، تدعو إليه أسباب كثيرة، أقلها يعود إلى كسل المترجم أو هواه، وأغلبها مردّه تحكّم السلطات السياسية والدينية، وهذه لا تسمح بآراء تعدّها هدّامة، وترى كل ما لا ترضى عنه أو يمس أفكارها هدّاما، وقد ظلّت إسبانيا على عهد فرانكو تحذف من الكتب

المترجمة فى أيامه، أو التى يُعاد طبعها، كل ما يشتم منه رائحة التنديد بالفاشية، أو نقد الكنيسة الكاثوليكية ورجالها، ولو فى عالم آخر بعيد عنها، ولا صلة له بإسبانيا، وتقدم الأدب الأجنبى مترجما فى صورة لا ترد على الخاطر أبدا، تحذف منه ما تشاء، وتغيّر من ألفاظه وأفكاره ما تريد، وتصنع ذلك حتى بالتراث الإسبانى نفسه.

ويتفاوت الواقع فيما يتصل بالعالم العربى من بلد إلى آخر، تبعا لمستواه الثقافى، ونظامه السياسى، وتطوّره الاجتماعى، ورغم أن مصر، دون منازع، تأتى فى مقدمة العالم العربى ديمقراطية وحرية فكر، وأمام البقية شوط طويل لكى يبلغوا ما وصلت إليه، إلا أن المرء يلحظ بغضب وفى أسى، أننا فيما يتصل بحرية الكتاب تأليفا وطبعا وترجمة أسوأ مما كنا عليه منذ خمسين عاما، وإذا لم تكن الرقابة قائمة قانونا، فهناك ضغوط دينية وسياسية تمارس بأشكال مختلفة، لتجعل من هذه الحرية شيئا نظريا.

وفى أحايين أخرى يفرض الناشر حجما معينا، وبخاصة فى كتب السلاسل المختلفة، ويمكن القول أن كل الترجمات التى تمت فى بيروت، مع استثناءات نادرة، تعرضت لضغوط من الناشرين، الذين يأخذون فى الحسبان عوامل خارجية، دينية وسياسية وحتى تجارية، ويقيمون وزنا كبيرا لاتجاهات المناطق التى سوف يوزع فيها الكتاب، وحدود الرقابة، وما تقبله وترفضه من الآراء والأفكار.

وأحيانا يعود الأمر إلى ذوق الجمهور نفسه، من كراهية التطويل، أو جرأة فى القول والتصوير والأسلوب، ومن المؤكد أن ذوق الجمهور الأدبى فى مطلع هذا القرن كان وراء صياغة المنفلوطى للروايات التى ترجمها، وأنه الآن نفسه وراء هذا السيل من الكتب الجنسية والدينية، ومعظمها تعوزه أيه قيمة أدبية أو فكرية، وهى ظواهر تخص دراستها علماء الاجتماع.

* * *

من المجازفة أن نقبل الترجمة فى ثقة بدءا، حتى لو كانت كاملة أو تشبه أن تكون كاملة، وبخاصة فى القرن الثامن عشر فى أوربا، وحتى مطلع القرن العشرين فى مصر، إذ كان المترجمون يبيحون لأنفسهم من الحرية ما لا يباح للمترجم اليوم

حيث أصبحت الترجمة أدنى إلى الدقة مما كانت عليه من قبل، ولو أن ذلك لا يعنى بطبيعة الحال أن كل ما بين أيدينا من تراجم حديثة دقيق، إذ الواقع أننا لو دققنا فيها النظر لوقفنا على أشياء جدّ معيبة، من نقص فى المعارف اللغوية، أو عدم إدراك بالمصطلحات، تسيء إلى المترجم، كما تخزى الناشر الذى قبل الترجمة مغمض العينين، وقدم إلى القراء بضاعة مغشوشة.

والبواعث على عدم الأمانة كثيرة، أهمها: رغبة المترجم فى أن لا يضايق الجمهور بأفكار وصور وتعبيرات خاصة بالكاتب الأصلى، والشعب الذى ينتمى إليه الكاتب، ويمكن أن تخالف آراء القارئ، أو تخدش حياءه، أو تجرح ذوقه الأدبى، ومن هنا يجب على المقارن أن يميز بين عدة أنواع من الإخلال فى الترجمة تختلف نتائجها كل الاختلاف، فهناك إساءة الفهم أو الفهم التقريبى، وهناك الإسقاط الجزئى والإضافة الجزئية، وهى أمور تنشأ إما عن جهل بمفردات اللغة أو النحو، أو عن طيش أو كسل أو إهمال، وهذه الأخطاء مهما كانت مزعجة، وغير مغتفرة، قلّما يكون لها قيمة فيما يتعلق بالأثر الذى يحدثه الكتاب فى القارئ أما الإسقاط المتعمد، والإضافة المقصودة، والحرص على التغيير، والتحريف، فهى أهم شأنا، لأنها إذا كثُرتْ تشوّه الخصائص الأساسية فى النص الأصلى، وتفقده قوته، أو تجرّده من تهاويله، أو تطامن من جرأته، وتوجهه فى الطريق الذى يتفق مع الذوق السائد فى الأمة المتلقية.

وإذا كان هناك مترجمون أمناء، ويحرصون على منتهى الدقة والأمانة، فهناك آخرون يرون أن مهمة الترجمة أن تُلبس المؤلفات الأجنبية ثوبا وطنيا، وهؤلاء يغلب على ترجماتهم التصرف فيها، وعدم التزام الأمانة فى النقل، وحينئذ يجب على المقارن إذا تُرجم كتاب ما إلى لغةٍ ما أكثر من ترجمة، أن يقابل بين هذه الترجمات المتعددة، وأن يتبين الفروق التى بينها فى الأسلوب أو الفكرة، وبذلك نستطيع أن نتتبع التغييرات فى الذوق من عصر إلى عصر، ونرى مختلف الصور التى كوّنها شعب ما عن كاتب بعينه فى أجيال متعاقبة. ولما كان الباحث لا يستطيع أن يضع تحت أعين القراء نصوصا كثيرة طويلة فإنه يختار بعض الفقرات الهامة، ويذكر ترجماتها المتعاقبة مع تعليق أو حتى بدونه.

وقد درست مدام دى جيلمان «عطيل فى اللغة الفرنسية» ونشرت دراستها فى كتاب يحمل هذا الاسم، ووجدت أن منديل ديدمونا الحريرى الذى وُجد فى غرفة كاسيو، وساقه الضابط ياجو دليلا على خيانتها، وأثار غيرة المغربى وحنقه، ظل يُترجم منديلا عند المترجمين الفرنسيين الأوائل الذين لم يكونوا يترجمون للمسرح، ولكنه تحول فيما بعد، على يد كُتّاب المسرح إلى إسورة، ثم شال، ثم عصابة، ثم خصلة من الشعر، لأن التقاليد الاجتماعية حينذاك لم تكن تسمح للفرنسيين بعرض منديل امرأة على مسرح، ولم يسم باسمه الحقيقى فى المسرح الفرنسى إلا على يد ألفرد دى فينى، وكان ذلك يومها جرأة افتخر بها الرومانسيون، على حين أنه ترجم إلى «منديل» فى اللغة العربية منذ اللحظة الأولى، لأن المعنى الذى ارتبط بالكلمة عند الفرنسيين فى القرن الثامن عشر لم يدر بخاطر المصريين فى القرن العشرين، وحتى إذا دار بفكر بعضهم لم يكن ثمة ما يمنع عرضه على المسرح فعلا.

إن دراسة انتشار لغة أجنبية فى بلد ما من أولى المسائل الجوهرية المتصلة بالأدب المقارن، وأقلها دراسة، وأكثرها غموضا، لأن الدارس لها يجب أن يتابعها فى أكثر من طريق، وأن يجرى وراء روافدها فى أكثر من طبقة. ومع ذلك فقد تمت بعض المحاولات فى هذا المجال، وتبين أن إقبال الناس على اللغات الأجنبية متفاوت، وأن جيل المثقفين المعاصر من الأمريكيين – مثلا – أشد الناس جهلا باللغات الأجنبية، وقليل منهم من يعرف لغة أجنبية واحدة معرفة تؤهله لأن يتذوق تراثها الأدبى.

ومع ذلك تمت بعض المحاولات لدراسة هذا الأمر، فدرس إريك برتريدج اللغة الفرنسية فى إنجلترا، ودرس بول ليفى اللغة الألمانية فى فرنسا، وتتبع انتشارها منذ البدء حتى صدور كتابه عام ١٩٥٢، ونشر لويجى فِرّارى الإيطالى، فى باريس عام ١٩٢٥ كتابه «الترجمات الإيطالية للمسرح الفرنسى المأسوى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر» ونشر الإنجليز مراجع لما ترجم إلى الإنجليزية عن الألمانية، وإلى الفرنسية من الروايات الإنجليزية، وإلى الألمانية من الأدب الإنجليزى، ونشرت الدكتورة إنجيل بطرس سمعان أستاذة الأدب الإنجليزى فى كلية اداب فى جامعة القاهرة دراسة عن «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ١٩٤٠ –

١٩٧٣ »، ونشرت الدكتورة نور شريف عام ١٩٧٤ دراسة عن « تشارلز ديگنز فى العربية ١٩١٢ - ١٩٧٠ ». ولكن ذيوع اللغة العربية فى أوربا فى أيامنا هذه، أو فى العصر الوسيط، أو اللغات الأجنبية فى عالمنا العربى المعاصر، تاريخ دخولها وتطوّرها لمّا يُدرس بعد.

فى مثل هذه الدراسة على الباحث أن يلاحق روافده بين جموع الشعب، وأن يتجاوز الطبقات اللامعة، وأن يمضى بخاصة إلى الطبقات التى ينبثق من بينها الكتّاب عادة، وأن يضع نصب عينيه المناهج الدراسية، والمؤدبون الأجانب، لأن شيوع اللغة الفرنسية فى مصر - مثلا - على امتداد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، يعود فى معظمه إلى أن الأسر الأرستقراطية والبرجوازية كانت تتخذ لأبنائها وبناتها مؤدبين ومؤدبات من الفرنسيين، وأن يتتبع المعاهد التى تدرس اللغات الأجنبية، والنشاط الثقافى للجاليات الأجنبية، وتقبّل اللغة القومية للألفاظ والتعابير الأجنبية.

ولكى يجىء تعليلنا للخصائص التى تتميز بها الترجمات دقيقا، أو قريبا من الدقة نحتاج غالبا إلى معرفة المترجمين أنفسهم، فندرس شيئا من حياتهم ومركزهم الأدبى، ومنزلتهم الاجتماعية، لأن هذا يساعد أكيدا على فهم أفضل، وتقييم أصوب لهذه الخصائص، ذلك أن بين المترجمين المبتدئ المغمور، والمتمكن المشهور، ومن أحدث فى بلده تأثيرا بما اختار من كتّاب أجانب، وما امتازت به ترجماته من حسنات أو سيئات، ومن نجاح أو إخفاق. وقد ظل الإسبان يقنعون من ماضيهم الأندلسى فى مجال الأدب بمعرفة تاريخه، وأسماء رجاله دون أن يتذوّقوا الأدب نفسه، باستثناء المستشرقين منهم، فلما دفع غرسية غومث بأول مجموعة من نصوصه الشعرية المختارة، مترجمة إلى الإسبانية فى لغة دقيقة وشاعرية رقيقة، أقبل عليه عامة المثقفين، حتى أولئك الذين لا يعرفون من العربية شيئا، ولا يهتمون بتاريخها فى بلادهم قديما، ولا يتعاطفون مع أهلها حديثا، ولكنهم لا يستطيعون أن يحرموا عقولهم، وأذواقهم من الاستمتاع بكل جميل ورائع فى هذه المجموعة، وكانت هى بالذات وراء ديوان كامل أبدعه غرسية لوركا مستلهما أشعارها. والشىء نفسه يمكن أن يقال عن ترجمته لديوان أزجال ابن قزمان، فدفع بها إلى عالم الدراسات الرومانية أجمع، داخل إسبانيا وخارجها.

غير أن بعض الترجمات يمكن أن نقدّرها حق قدرها دون أن نعرف شيئا ذا بال عن القائم بها، لأن جودة العمل نفسه تومئ، بما فيه الكفاية، إلى كفاءة المترجم واقتداره، وتغنينا عن البحث عما يجب أن نعرف عنه.

وعلى الباحث ألا يؤخذ بالمظاهر لأن قيام أديب بترجمة كتاب أجنبى لا يعنى أنه متمكن من لغته، فقد استطاع الروائى الفرنسى **مرسيـل بروست** (١٨٧١ - ١٩٢٢م) أن يترجم بعض أعمال الأديب والناقد الإنجليزى **رسكين** (١٨١٩ - ١٩٠٠م) ولم يكن يعرف من الإنجليزية غير القليل، وتحدّث الناقد والقصاص الفرنسى **إدمون جالو** (١٨٧٨ - ١٩٤٩م) بذكاء عن الرومانسيين الأجانب، والألمان من بينهم بخاصة، ونشر دراسة جيدة عن **ريكى** و **جوته** الألمانيين، مستخدما الترجمات، ومتحسسا الألمانية، دون أن يكون متمكّنا منها.

وترجمات الدكتور **حسين مؤنس** من الإسبانية إلى العربية، وحظه من الأولى متواضع للغاية، مليئة بالأخطاء الفاضحة، لأنه يترجم كيفما اتفق، معتمدا على أسلوب عربى طلى موهم، ينزلق القارئ عليه دون أن يشعر أن ما يقرأه لا صلة له بالمؤلف الأصلى، وفى ترجمته لمقدمة كتاب «الشعر الأندلسى» للمستشرق الإسبانى الكبير **غرسية غومث** تلتقى بالجملة التالية: «وتلك خرائب مدينة الزهراء الرائعة التى تحوّلت اليوم إلى **ملاعب لمصارعة الثيران**»، ولم تكن هذه الخرائب يوما كذلك، وإنما كانت فيها وحولها أعشاب ترعاها الثيران، وقد وجد المترجم نفسه أمام كلمة ثيران، وهى فى الإسبانية قريبة الشبه بالعربية نطقا، وإن لم تكن بينهما أية صلة لغوية، وغمض عليه الفعل Pastar ومعناه «رعى» ولأن إسبانيا تشتهر بمصارعة الثيران، ترجم الكلمة «ملاعب للمصارعة»، دون أن يكلف نفسه مراجعة معنى الفعل فى أى معجم إسبانى.

ويبلغ الخداع قمته فى كتابه «فجر الأندلس» وألّفه فى العربية، ولكنه عرض لقضية ثلاثة من القضاة الأوائل فى الأندلس، هم: مهدى بن مسلم، وعنترة بن فلّاح، ومهاجر بن نوفل، ويدور حولهم نقاش وخلاف: هل وُجدوا فعلاً، أم كانوا رموزا لحركات سرية؟ والقضية فى ذاتها لا تعنينا هنا، وإنما يهمنا منها ما أورده المؤلف متصلا بهم من آراء مطولة نسبها للمستشرق الإسبانى الجليل **أسين**

بلاثيوس، وأحالنا فى الهامش إلى كتابه «ابن مسرة وفلسفته»، دون أن يذكر الصفحة طبعا، فى حين أن أسين بلاثيوس لم يشر إلى هؤلاء القضاة من قريب أو بعيد، لا فى كتابه عن ابن مسرة ولا فى بقية كتبه الأخرى.

مرة أخرى لم يشر إليهم بلاثيوس ولا مرة واحدة، فى أى من كتبه، ولو عرضا!

وترجم الدكتور **حسين مؤنس** أيضا كتاب «تاريخ الأدب الأندلسى» للمستشرق الإسبانى **جونثالث بالنثيا**، وأعطاه عنوانا «تاريخ الفكر الأندلسى»، وكان موفقا فى اختيار العنوان، غير أن الكتاب نفسه ليس ترجمة، والآراء الواردة فيه لا تمثل رأى مؤلفه الإسبانى فى أحايين كثيرة، وجاءت الترجمة ثلاثة أمثال حجم الأصل الإسبانى، فجاء الكتاب أقرب إلى التأليف منه إلى الترجمة.

والحق أن مثل هذه الأخطاء ليست وقفا على اللغة العربية وحدها، وإنما نلتقى بها فى كل اللغات وعلى امتداد كل العصور، ووراءها أسبابها الثقافية والأدبية والاجتماعية مما يتطلب أن يبذل الباحث جهدا كبيرا لفهم المقومات النفسية لأولئك المترجمين، والإحاطة بالمناخ الذى تنسّموه، والأجواء السياسية التى عاشوها، حتى يمكن تفسير نشاطهم فى ضوئها، فقد كانت الرغبة القوية فى الاتصال بالثقافات الأجنبية فى مصر فى القرن الماضى، وقلة المتمكنين من اللغتين العربية والأجنبية، وكثرة الأدعياء، وضعف النقد، وراء عدد من الترجمات المشوّهة أو الناقصة، أو المبتورة، وكان الربح المادى وحده، دون أى اعتبار آخر، يحكم حركة الترجمة فى لبنان، فجاءت فى معظمها غامضة ومضللة، لا يفهم منها شىء، وضلّلت أجيالا من الشبان فيما يتصل بالمذاهب النقدية الحديثة ومصطلحاتها.

والدراسة فى هذا الجانب تفتح الطريق أمام دراسة يجب أن تكون نفسية اجتماعية بقدر ما هى تاريخية.

من المفيد أن يقف الباحث عند المقدمات التى يكتبها المترجمون، وأن يقرأها بتمعن، لأنها تكشف له عن آراء المترجم الخاصة، وعن المنهج الذى يتبعه فى الترجمة، أو يدعى أنه يتبعه، وقد تكشف عن موقف الجمهور من المؤلف إذ ذاك، والمواقف المختلفة التى كانت تتوزعه، وعن تاريخ دخول المؤلف الأصلى إلى البلد

الذى ترجمه، وما لابس ذلك من ظروف أو طرأ عليه من تقلبات، وأن يأخذ فى الحسبان أن هذه المقدمات التى تجىء حادة تارة، وهادئة حييّة تارة أخرى، ربما تكون ردا على هجوم ناقد، يدافع فيها المترجم عن نفسه، أو عن المؤلف، ومن ثم فهى تدخل فى جملة ما كُتب عن المؤلف من بحوث ومقالات، ولكى نفهمها جيدا ينبغى أن نردها بدقة إلى موضعها من الجدل الذى أثارته يوم ظهرت، ومثل هذا عنصر أساسى فى دراسات الذيوع والانتشار.

إن تعلم اللغات من أفضل الطرق لتعميق الصلة المباشرة بين مؤلف أديب وبين كاتب أجنبى، وهى صلة ليس من السهل إثباتها دواما، فنحن نعرف مثلا أن **كورناى** فى مسرحيته السِّيد، وتُرجمت إلى العربية أكثر من مرة، قلد فى موضوعها **جيين كاسترو** فى مسرحيته «شباب السيد»، ولكن: هل كان كورناى يعرف الإسبانية، وإذا كان يعرفها فإلى أى مدى، ومتى تعلمها، وعلى يد من؟. وهى أسئلة لا يجد الباحث عليها إجابة كافية، وكل ما نعرفه أن معرفة اللغة الإسبانية كانت «موضة» فى فرنسا فى عصر كورناى، وأن الكتب الإسبانية كانت رائجة فى باريس على أيامه، وأن عددا من أساتذة اللغة الإسبانية المشهورين كانوا يعملون هناك فى تلك الأيام.

● **الوسطاء:**

يمكن القول أن أساتذة اللغات هم، إلى حد ما، الوسطاء المثاليون لنقل الآداب الأجنبية، وإذن فمن الضرورى أن ندرس نشاطهم معلمين ومترجمين، وأن نقيم دورهم فى عملية النقل هذه، وسنجد بينهم من بدأ حياته فى هذا الجانب، ثم تحول عنه إلى عالم الأدب، وأصبح فيه شيئا مرموقا، ومن ظلوا فيه إلى النهاية، لم يُعرفوا بغيره، وليست لهم أية قيمة خارجه، أمثال **محمد بدران**، **وسامى الدروبى**، **ودرينى خشبة**، **و محمد السباعى** وغيرهم، وآخرون قاموا فيه بدور فعّال، وظلوا مغمورين لا يعرفهم أحد، ولا يذكرهم تاريخ الأدب، وإن أشار إليهم اكتفى بذكر دورهم فى التعريف بأدب أجنبى ما، والتصدى لنشره، وإذاعة روائعه وأعلامه بين مواطنيهم.

إن قلة من الناس - مثلا - فى عالمنا العربى تذكر ثلاثة من المصريين أخذوا

على عاتقهم تعريف قراء العربية بالأدب الإيطالى بالترجمة منه مباشرة، بعد أن كانوا يستمتعون به فى لغة ثالثة مباشرة، أو مترجماتها إلى العربية، وهم **طه فوزى**، وسردت له المستشرقة الإيطالية **أداجيزا سيمونا** واحدا وثلاثين عملاً إيطاليا ترجمها إلى العربية، إلى جانب ثلاثة كتب أخرى من تأليفه، وهى: دانتى أليجيرى، وجاريبالدى محرر إيطاليا، ومن الأدب الإيطالى، وهذا الكتاب يدور حول ثلاثة من عمالقة الأدب الإيطالى هم: بترارك، وألفييرى، وفوسكولو.

واختص ثانيهم **محمد إسماعيل** بالكاتب الروائى المسرحى لويجى بيراندللو، وبأعماله المسرحية بخاصة، فترجم له مسرحيته الشهيرة «ستة أشخاص تبحث عن مؤلف» وصدرت عام ١٩٦٧، مع مقدمة للمؤلف وأخرى للمترجم، وترجم له بعد ذلك ست مسرحيات أخرى صدرت فى كتابين فى سلسلة «من المسرح العالمى»، التى تصدرها وزارة الإعلام فى الكويت.

ودخل ثالثهم **حسن عثمان** تاريخ الأدب بعامة، والمقارن بخاصة، بترجمته الرائعة للكوميديا الإلهية لدانتى، وجاءت وافية ودقيقة، وحازت إعجاب الأدباء والنقاد، وحسبه بها إنجازا، بعد أن كرس لها عمره كله، دارسا ومتجولا عبر العالم، سعيا وراء خُطى دانتى، وترجمات الكوميديا المختلفة، والشروح التى قام بها الدارسون حولها فى أى بلد كانوا وانفق فى ذلك ثلاثين عاما من عمره، وجاءت ترجمته لها فى ثلاثة أجزاء كبار، وصدرت تباعًا عن دار المعارف بالقاهرة أعوام ١٩٥٩ و ١٩٦٤ و١٩٦٩ مزوّدة بالمقدمات الضافية، الحافلة بالمعلومات الهامة، والشروح الوافية، للإشارات الأسطورية والتاريخية واللاهوتية والتوراتية الواردة بها، فى لغة عربية رَصينة، أنيقة ناصعة مشرقة، وقدم إلى جانبها عددا آخر من المؤلفات والترجمات عن الإيطالية، أوضحها كتابه «سافو نارولا، الراهب الثائر».

وإلى جانب هؤلاء المصريين نجد ثلاثة آخرين من ليبيا يضطلعون بالدور نفسه، ولو أن صوتهم فى حياتنا الثقافية أشد خفوتا، وقلّما يشد انتباه أحد، لأن الدور الليبى فى محيط الأدب العربى محدود للغاية، والحديث عن الأدب الإيطالى فى ليبيا غير محبب لأهلها، فقد خضعت للاستعمار الإيطالى زمنا، وكان قاسيا غشوما، فخلّف فى قلوب أهلها كراهية سوداء لإيطاليا وأدبها، وهؤلاء الثلاثة هم: **فؤاد كعبازى**،

وهو من أقدرهم على الكتابة بالإيطالية شعرا ونثرا، وترجمة منها وإليها، يحرر بها فى بلاغة، ويحاضر فى طلاقة، ويتحدث فى إبانة، وترجم إليها كثيرا من الشعر العربى المعاصر فى كتابه Calchi di poesia araba Contemporanea، وصدر عن دار موندا دورى عام ١٩٦٢م، إلى جانب عديد من قصائد الشعر العربى القديم للمتنبى واين زيدون وغيرهما، نشره فى عدد من المجلات الإيطالية، وعنى كثيرا بالمقارنة بين الأدبين العربى والإيطالى وألف كتاب «ألحان عربية على أوتار من الغرب»، تضمن فصولا رائعة من الأدب المقارن، وفى الفصل الأول منه وجاء بعنوان «بوارق عربية فى فجر الشعر الإيطالى» حاول ببراعة أن يثبت تأثر الشعر الإيطالى فى فجر النهضة بالشعراء العرب الصقليين أمثال ابن حمديس وابن القطّاع وغيرهما، فكان وسيطا جيدا بين عالمين يبحث أحدهما عن الآخر.

وثانى الليبيين **خليفة محمد التبسى**، واهتم بأدب بيراندللو، مسرحًا ورواية وقصة، فترجم له مسرحة «الفنان والتمثال»، ومجموعتيه القصصيتين «صوت فى الظلام» و«قصص إيطالية» ولمّا اعتزل العمل الرسمى، سفيرا ووزيرا، بدأ يهتم بترجمة ماكتبه الإيطاليون عن ليبيا وتاريخها، فى القديم والحديث، إلى جانب دراسات عن الأدب الإيطالى نجدها مبثوتة فى كتابيه «رحلة عبر الكلمات» و«كراسات أدبية». وثالثها **مصطفى آل عيال**، واتخذ من بيروت مقاما، وترجم مجموعة «من القصص الإيطالى»، ثم انصرف عن الترجمة، لأنه وجد عائدها محدودا.

وخارج نطاق هاتين المجموعتين يجيء **عيسى الناعورى**، المتوفى عام ١٩٨٥، وهو أردنى متمكن من الأدبين العربى والإيطالى، وترجم عددا من روائع الإيطالية، قصصا ورواية ومسرحا، ودراسة عن الشاعر الإيطالى **سلفاتورى كوازيمودو**، الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٥٩، وأخرى عن الشاعر **أبو جينيو مونتالى**، الفائز بالجائزة لعام ١٩٧٧.

أما حركة الترجمة من الأدب الإسبانى مباشرة فيضطلع بها خلال كتابة هذه السطور الدكتور **عبد الرحمن بدوى**، وترجم رواية دون كيخوته، ذات الشهرة العالمية، وترجم للوركا مسرحيتى «يرما» و «العرس الدامى» وترجم رواية

«لثريو دى تورمس» من الأدب الإسبانى الوسيط، لمؤلف مجهول، والدكتور **محمود على مكى**، وترجم مسرحية «يرما» للوركا، و«قارب بلا صياد»، ورواية «دونيا بربرا» للكاتب الفنزويلى روملو جييجوس، والدكتور **صلاح فضل** وترجم عددا من المسرحيات من بينها: «الحياة حلم» و«نجمة أشبيلية» لكالديرون، و«أسطورة دون كيشوته» لبويرو باييخو وغيرها. والدكتور **عبد اللطيف عبد الحليم**، وهو فى أول خطاه، وترجم مسرحية «خاتمان من أجل سيدة»، لأنتونيو جالا، وقصائد من أمريكا اللاتينية وإسبانيا، وموضوعات أخرى.

وترجم مؤلف هذا الكتاب «ملحمة السيد»، مع دراسة وافيه لها، وصدرت طبعتها الثالثة عام ١٩٨٣، وقدّم دراسة وافية للشاعر الشيلى بابلو نيرودا، الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٧٣، حياته ونضاله وفنه، وصدرت عن دار روزاليوسف عام ١٩٧٤، ونفدت فى حينها، كما ترجم عددا من الدراسات العميقة التى قام بها الإسبان للتراث الأندلسى، من وجهة نظر إسبانية، تجىء مرتبطة فى كثير من الأحيان بدراسات مقارنة أو موازنات، ومنها: «شعراء الأندلس والمتنبى» لإميليو غرسية غومث، وصدرت طبعته الرابعة عام ١٩٨٥، و«التربية الإسلامية فى الأندلس»، لخوليان ريبيرا، وصدر عام ١٩٨١، و«الأندلس بين المسلمين والمسيحيين واليهود» لأمريكو كاسترو، ومن المقرر له أن يصدر فى العام القادم، إلى جانب ترجمات لقصص وقصائد، ودراسات لشعراء إسبان، نُشرت فى المجلات العربية المختلفة.

خارج مصر لا أعرف من يتصل بالأدب الإسبانى مباشرة، ويترجم عنه كذلك، إلا الدكتور **حكمة على الأوسى**، الأستاذ بكلية الآداب فى جامعة بغداد، فله كتاب جيد عن قواعد اللغة الإسبانية، ميسّرة للطلاب العرب، ودراسة عن الألفاظ العربية التى تخلفت فى الإسبانية، وترجمات متنوعة لعدد من القصائد مبثوثة فى عدد من المجلات.

وقفت عند هؤلاء الذين اهتموا بآداب الترجمة عنها مباشرة لم تكن شائعة قبلهم، ولم أعرض للذين يترجمون آدابا أجنبية عن طريق لغة وسيطة، أو أولئك الذين يترجمون عن الفرنسية أو الإنجليزية فهم كُثْر لا تتسع لهم هذه العجالة.

ويمكن التعرف إليهم من خلال فهارس الترجمة التى أشرنا إليها من قبل.

هؤلاء الذين يقومون بالترجمة ممن ذكرنا أسماءهم أو أغفلنا، مشهورين أم مغمورين، يعدون من الوسطاء، لأنهم أخذوا على عاتقهم أن يعرفوا الآخرين بوطنهم، أو أن ينشروا الثقافة الأجنبية بين بنى جنسهم، سواء دخلوا التاريخ كتابا كبار، أو أدباء مبدعين، ونسيهم الناس مترجمين، مثل **أحمد حسن الزيات** مترجم آلام فرتر لجوته، ورفائيل للامرتين، و**محمد عوض** مترجم فاوست، و **محمد مندور** مترجم مدام بوفارى، أو ظلوا مترجمين فحسب مثل **محمد بدران** مترجم قصة الحضارة لديورانت، و**دريني خشبة** مترجم الإلياذة والأوديسة، وغيرهم ممن أشرنا إليهم من قبل، فهم جميعا قدموا للقارئ العربى عالما أدبيا مختلفا، ويتحتم علينا أن نمنحهم قدرا أكبر من الأهمية، لأنهم بشروا باتجاهات عالمية، والتقطوا خير ما عند الآخرين وقدموه لنا، على أن نأخذ فى الاعتبار أن الواحد منهم بقدر ما يكون مثقفا فى أدبه، ومتمكنا من لغة قومه، يجيء دوره قويا ومثمرا.

إن أى شخص يسهل الصلة بين أدبين، ويتوسط بينهما، يعتبر وسيطا، حتى ولو لم يكن كاتبا، ذلك أن الوسطاء لا يمثلون طبقة أدبية، وإنما يقومون بوظيفة أدبية تضعهم بين المرسل والمتلقى، أى بين عمل أجنبى ومؤلف يتمثل هذا العمل الأجنبى لغايات أدبية، ومن هنا فإن الوسيط لا يتوجه إلى الجمهور، وليس له تأثير مباشر على القراء، ويبقى فى الظل، ويظل دوره مغمورا، وينحصر فى أنه مهد الطريق أمام المؤلف الأجنبى لكى يُعرف بين بنى قومه، ويصبح فى المستقبل مصدرا أو نموذجا يحتذيه الآخرون. ولذا قلنا إن أساتذه اللغات والآداب الأجنبية من خيرة الوسطاء، وعملهم لا يتجاوز ظاهرا قاعة المحاضرات، على حين أن المتلقى، وهو تلميذهم، أو كان على صلة بهم، يخرج من بين أيديهم، وقد استيقظ فضوله، واختط لنفسه نهجا جديدا، يتفق مع ما تلقى وسمع، أو يأتى ضده وعلى النقيض منه.

* * *

الأفراد الذين يقومون بدور الوسطاء تارة يكونون من أبناء الأمة المتلقية، ممن دفعتهم حياتهم، أو انصرفوا بملء إرادتهم، إلى دراسة الآداب الأجنبية، وإذاعتها فى بلادهم، وتارة يكونون من الأجانب الذين توطّنوا بلدا من البلدان، أو أقاموا فيه

مدة طويلة، وأسهموا فى إشاعة أدب بلادهم فيه، ولا يدخل فى عداد هؤلاء بالطبع الأجانب المستعمرون فى البلاد التى يستعمرونها، لأنهم لا يهتمون برفع أبناء المستعمرات إلى مستواهم الحضارى فى الأدب والثقافة والمجالات الأخرى، وإنْ أكرهوهم على التحدُّث بلغتهم فى مطالب الحياة اليومية، والأمور العادية، لمحو تراثهم، وعزلهم عن ماضيهم، وتركهم بلا هوية قومية.

ويحدث أن يتجمع هؤلاء المغتربون عن وطنهم فى البلد الذى هاجروا إليه حول جماعة أو هيئة، تنهض بعبء بث الأفكار الجديدة فى وطنهم الأم، وتدعو إلى تلقيح الأدب القومى بأنماط جديدة من الأدب الأجنبى الذين يعيشون بينه، ويتمثلون أفكاره واتجاهاته، والمثل الواضح لهذا يتجلى بيّنًا فى الدور الذى قامت به الرابطة القلمية فى نيويورك، والعصبة الأندلسية فى البرازيل، والرابطة الأدبية فى الأرجنتين، من تجديد الأدب العربى، وتعريف أهل المهاجر به، وتعريفنا بآدابهم، وتميَّز الأدباءُ الذين انضموا إليها بانفتاح أفكارهم، ونظراتهم الثاقبة الدقيقة، وكثرة أسفارهم، وسعة اطلاعهم على مختلف الآداب الأجنبية، والغربية من بينها بخاصة، وأدب الأمريكتين على نحو أخص، واهتموا بدراسته فى لغاته الأصلية، الإنجليزية والإسبانية والبرتغالية، وفيهم من كتب إبداعه فى هذه اللغات، فكتب **جبران خليل جبران** باللغة الإنجليزية وصنع مثله **أمين الريحانى**، وكتب **جميل منصور حدّاد** باللغة البرتغالية، و**حبيب اسطفان** باللغة الإسبانية، و**رياض معلوف** باللغة الفرنسية، وغيرهم آخرون، وفى لغات أخرى، وبحسبنا مَن ذكرنا مثلا، فتطورت أفكارهم، وتأثّروا بما قرأوا وسمعوا ورأوْا، ودفعوا الأدب العربى بعامة، والشعر بخاصة، خطوات واسعة إلى الأمام، ودفعوا به عمليا خارج الدائرة التى ظلّ يتحرك فى نطاقها قرابة ألف وخمس مئة عام.

ويتفق أحيانا أن يكون الوسيط لا من أبناء البلد المتلقى، ولا من أبناء البلد المرسل، وإنما من أبناء بلد ثالث، وهؤلاء يكونون غالبا أصحاب أفكار عالمية ثقافة وتكوينا، أو لطول إقامتهم فى بلاد أجنبية مختلفة.

يصبح **الكتاب** بعد ترجمته وسيطا مستقلا، وفعّالا، فى نقل الأفكار والمشاعر والأشكال والنماذج من لغة إلى أخرى، ومع ذلك فمن الأفضل منهجيًّا أن ندرس

المؤلفين الذين أفادوا منه، وأن تجيء دراسة المترجمين بوصفهم ناقلين استثناء، وأن نوقف دراسة هؤلاء على من ليس لهم طبقة ولا مكانة فى عالم الأدب بمعناه الدقيق.

وثمة **وسيط** آخر يتمثل فى **الصحافة** حيث يجرى التعريف بالكتب التى تصدر حديثا، وكان هذا مادتها الغالبة على امتداد القرن الثامن عشر فى أوربا، ومطلع هذا القرن فى مصر، وفيها بعد أخذت هذه وتلك تسترعى اهتمام القرّاء والمفكّرين إلى الظواهر الأدبية العالمية، على نحو ما كانت تصنع السياسة الأسبوعية، والبلاغ الأسبوعى، والمقتطف والهلال، وغيرها. ومنذ زمن مبكر جدا عرفت أوربا مجلات متخصصة تنشر على صفحاتها ترجمة الإبداع الأدبى فى بلد آخر، وأحيانا بلغتها الأصلية لمن يحسنونها، ومثل هذا حدث فى مصر مع مجلة ترات الإنسانية، التى توقفت عن الصدور مع الأسف الشديد، والثقافة العالمية فى الكويت، والتقافة الأجنبية فى العراق، ومثلها فى سوريا، على نحو ما أشرنا من قبل، وكلها تستحق الدراسة بوصفها وسائط جيدة، لأننا فى أحايين كثيرة نجد أنفسنا أمام مؤلفين لا نعرف شيئا عن مصادرهم الأجنبية إلا ما نجده فى هذه الصحيفة أو تلك المجلة.

* * *

وهناك **المنتديات الأدبية** التى تتعلق بمثل أجنبى أعلى تحله مكان المثل الأعلى المحلى، لأنها ترى هذا باليا تجاوزه الزمن، وخير متل على هذا **جماعة الثريا** التى قامت فى باريس حول منتصف القرن السادس عشر الميلادى تقريبا، **وجماعة أبولو** التى تكونت فى القاهرة عام ١٩٣٠، وهذه الجماعات الأدبية قد تتحمس لكاتب أجنبى دون آخر، أو لأدب أجنبى دون غيره، فتحمست مدرسة **الديوان** لها زلت دون كولردج من الأدباء الإنجليز، وللأدب الأنجلو ساكسونى برمّته دون الأدب اللاتينى. وكان أوائل الرومانسيين الألمان يشغفون كثيرا بشكسبير الإنجليزى، وثرفانتيس الإسبانى، والمسرح الإسبانى والبرتغالى إجمالا، وترجموا أعمالهم فى دقة متناهية.

وقد يكون للجماعة الأدبية مجلة يلتقى حولها الأعضاء، وتبشّر بأفكارهم، وبما يدعون إليه، فكان لجماعة أبوللو مجلة تحمل اسمهم، وللعصبة الأندلسية فى سان باولو فى البرازيل مجلتهم التى تحمل اسم «العصبة».

يعمل الوسيط منفردا، وقد ينتمى إلى منتدى أدبى، أو هيئة رسمية، يجد عندها العون والتشجيع، ويعمل أعضاؤها متكاتفين على نشر الآداب الأجنبية، وقد اضطلعت لجنة التأليف والترجمة والنشر فى مصر بهذا الدور على امتداد الأربعينيات والخمسينيات، وأعانت أعضاءها وكل راغب متمكن فى القيام بهذه المهمة، وترجمت جانبا هاما من روائع التراث العالمى، كما أن إدارة الثقافة فى وزارة التربية والتعليم فى مصر قامت فى أواخر الخمسينيات بحركة ترجمة ضخمة حملت شعار «الألف كتاب»، وأسهمت فى ترجمة مجموعات هامة من روائع الأدب والفكر العالمى، رواية وقصة ومسرحا وشعرا وتاريخا وعلما، ولا يتسع المجال هنا لنشير إلى المئات الذين عملوا فيه.

وهناك بيئات اجتماعية نشيطة تقوم حول الملوك أو الأمراء أو كبار الأغنياء المثقفين، أو البيوتات العريقة، وتقوم بدور فعال فى إذاعة الأفكار والآثار الأجنبية والتعريف بها، كما كان عليه الحال فى بلاط فيدريك الخامس ملك الدانمرك، وفيدريك الثانى فى بروسيا، وألفونسو العاشر فى إسبانيا، وكاترين الثانية فى روسيا، والخديو إسماعيل فى مصر، فقد أنشأ هذا الأخير دار الأوبرا فى القاهرة ومعها بدأت الفرق المسرحية والموسيقية الأوربية تفد إلى مصر، وبدأ الكتّاب المصريون استجابة لمطالب اللحظة يترجمون هذه الروايات، أو يمصّرونها، أو يؤلفون على منوالها.

وهناك مدن معيّنة تلعب هذا الدور، مثل مدينة ليون فى فرنسا فى القرن السادس عشر الميلادى، حيت كانت أول مراحل الاتجاه نحو فرنسا، وجنيف فى العصور الوسطى، وباريس فى عصر الإصلاح، وقرطبة خلال القرن العاشر الميلادى، والقاهرة فى عصرنا الحديث. وهناك بلاد بأكملها لعبت دور الوسيط، إمّا لموقعها الجغرافى، أو لدورها السياسى، أو لنفوذها الثقافى، أو لمكانتها الدينية، فكانت سويسرا فى أوربا مدعوة للقيام بهذا الدور بحكم توسّطها بين دول القارة، واتخاذها موقف الحياد بين الصراعات المختلفة، سياسية أو دينية أو اقتصادية. وكانت الأندلس فى العصور الوسطى مكانا متميزا لالتقاء الغرب المتخلف بالشرق المتقدم، وعنها تدفقت ألوان من الحضارة والثقافة والفن على شمالها المسيحى أوّلا، وعلى بقية البلاد الأوربية من بعد، فى الشعر والغناء، والموسيقى والرقص، والطب

والفلك والعلم، والأزياء، وكل مباهج الحياة الجميلة.

وبعد سقوط بغداد فى يد التتار فى مطلع النصف الثانى من القرن الثالث عشر أصبحت مصر بكل ثقلها، وتوسطها العالم العربى، وثقة العالم الإسلامى فيها بعد انتصارها على الصليبيين،البؤرة التى تلتقى فيها الثقافات الأجنبية المتعددة، من فارسية وتركية وأوربية فيما بعد، وتخرج منها إلى شتى بقاع العالمين العربى والإسلامى، تحمل بصماتها وطابعها، ومنها فى عصرنا الحديث خرجت أول البعثات العلمية إلى أوربا، وتُرجمت أوائل الكتب، وأنشئت أوّل وأكبر مطبعة علمية وأدبية، وأقيم أول مسرح، وأوّل دار للأوبرا، ورغم المحاولات العديدة التى قامت بها القوى الاستعمارية العديدة، والمعادية للعرب والمسلمين، لتحويل مجرى هذا التيار إلى أراض أخرى، والاستعاضة عن القاهرة بغيرها، ورغم أن المال يتدفق غزيرا فى منابع كلها خارج مصر، بقى للكتاب المترجم والمطبوع فى مصر احترامه الكامل، والثقة فيه دقة وأمانة ووضوحًا، وظل موضع طلب الجميع واحترامهم، ويسبق ما عداه.

وهناك الصالونات الأدبية، والدور الذى تقوم به، وعرضنا له فى غير هذا المكان[٦].

● الرحلة والرحّالة:

يمكن القول إن الرحلة إلى البلاد الأجنبية كانت على الدوام موضع درس، وقراءتها ذات أثر تربوى، لقيمتها وثيقة، وللمعلومات التى تقدمها فيما يتصل بتاريخ العادات، وما تنطوى عليه فكرة الرحلة نفسها من مغامرات ومفاجآت قام بها رجال آخرون، أو ينتمون إلى عصور مضت، وهواية هذا اللون من القراءة قديم، والجديد فيه استخدامه لغايات مقارنة.

والأدب العربى ثوىّ بالرحلات، وبالمعارف التى جاء بها الرحّالة من البلاد التى زاروها، على امتداد تاريخه، وتميز من بينهم المغاربة بخاصة خلال العصر الوسيط،

---

(٦) انظر الفصل الخاص بالصالونات الأدبية فى: نحو أدب إسلامى مقارن.

بعضهم وقف عند البلاد التى اقتضتها رحلة الحج، وآخرون تجاوزوها إلى ما كان معمورا على أيامهم كالصين وأواسط أوربا، وكان **ابن بطوطة** (١٣٠٤ ـ ١٣٦٨ م) أشهرهم، وهو أصلا مغربى من طنجة، طاف بمعظم أجزاء المعمورة على أيامه، وانتظم محيط أسفاره عددا كبيرا من الأقطار، ولا يستغنى الباحث فى تاريخ الصين والهند وجزر المالديف وسيلان (سيريلانكا الآن) وإندونيسيا وبلغاريا عن مطالعة رحلاته، وطبعت عدة مرات، وتُرجمت إلى عديد من اللغات.

ونعرف إلى جانبه أحمد بن فضلان، وابن بطلان، وابن جبير، طافوا بالعالم على أيامهم، وقيدوا مشاهداتهم، وما سمعوا وقرأوا، وسجلوا خواطرهم وآراءهم فى البلاد التى زاروها، وقد درسهم المستشرق الروسى **كراتشكوفسكى** فى كتابه الرائع «تاريخ الأدب الجغرافى العربى»، وترجمه إلى اللغة العربية صلاح الدين عثمان هاشم، بتكليف من جامعة الدول العربية فى القاهرة، ونشر فيها عام ١٩٥٧.

ويعرف العالم العربى المعاصر عددا كبيرا من الرحالة العرب، شرّقوا وغرّبوا ودوّنوا ما رأوا فى كتب جيّدة، بدءًا **برفاعة الطهطاوى** (١٨٠١ ـ ١٨٧٣ م) فى مطلع القرن الماضى، حيث سجّل انطباعاته عن رحلته إلى فرنسا فى كتابه «الإبريز فى تلخيص باريز»، ومرورا **بخير الدين التونسى** (١٨١٠ ـ ١٨٩٠) فى كتابه «أقوم المسالك فى معرفة أحوال الممالك»، و **أحمد فارس الشدياق** (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧ م) فى كتابه «الواسطة فى معرفة أحوال مالطة»، و**محمد لبيب البتنونى**، المتوفى عام ١٩٣٨، فى رحلتيه إلى إسبانيا وإلى أمريكا، وسجلها فى كتابيه «رحلة الأندلس» و «الرحلة إلى أمريكا»، وجاء بعد هؤلاء جميعا **محمد ثابت** فى رحلاته العديدة، ونشرها فى سلسلة تحمل عنوان: «العالم كما رأيته»، وآخرون كثيرون غير هؤلاء، أوردت بهم قائمة مفصلة الدكتورة **نازك سابا يارد** فى نهاية دراستها «الرحّالون العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة»، وصدرت طبعته الأولى فى بيروت عام ١٩٧٩ م.

أما علاقة الغرب بالشرق، أدناه وأقصاه، فموغلة فى القدم، منذ حملة **الأسكندر الأكبر** فى القرن الرابع قبل الميلاد، وبلغت ذروتها مع الحروب الصليبية فى العصر

الوسيط، ثم بدأت رحلة ماركو بولو إلى الشرق الأقصى وكتابه عنه، واستيلاء الأتراك العثمانيين على القسطنطينية عام ١٤٥٣ م والذى أدّى إلى هجرة حملة الثقافة الهلينية إلى إيطاليا. وفى النصف الثانى من القرن السابع عشر بدأت أوربا تتعرّف على الإسلام، بعد أن عاشت قرونا مرعوبة منه ونافرة، وترقب خائفة مذعورة ما أحدثه من ثورة وتغيير فى ميزان القوى العالمية، فبدأت تدرس واقعه بطريقة علمية عن طريق الرحلات ومراكز الأبحاث الجامعية، وأخذت تتعرّف أيضا إلى الهند والصين قليلا، وهى معرفة سوف تتحول فى القرن التالى إلى استعمار مقيم.

لقد جاء الطبيب الرحّالة فرانسوا برنييه (١٦٢٠ ـ ١٦٨٨) إلى مصر والشام عام ١٦٥٤، وأقام فى الهند حتى سنة ١٦٦٨، وأصبح طبيب السلطان المغولى أورنجزيب (١٦٥٨ ـ ١٧٠٧ م) وعاد إلى وطنه فرنسا يحمل ترجمة فارسية لكتاب Upomishads وبعض الرقى السحرية، ولما رأى وقعها على لافونتين وإعجابه بها، وكلاهما كان يتردد على صالون مدام دى لاسبيير (١٦٣٦ ـ ١٦٩٣) لفت نظره إلى مجموعة من الحكايات الخرافية تُرجمت من الفارسية إلى الفرنسية عام ١٦٤٤، وتحمل عنوان «كتاب الأنوار، أو أخلاق الملوك، تأليف الحكيم الهندى بلباى [أى بيدبا]، ترجمه إلى الفرنسية داوُد سهيد الأصبهانى»، ولو أن المترجم الحقيقى لهذا الكتاب هو جيلبير جولمان مستشار الدولة، وكان على علم باللغات الشرقية، وأما داود الفارسى فمجرد مساعد له. وهذا الكتاب الفرنسى ليس سوى ترجمة حرة، لترجمة حرّة أيضا، قام بها حسين واعظ كاشفى، لكتاب كليلة ودمنة من العربية إلى اللغة الفارسية، فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى، وأعطاها عنوانا: «أنوار سهيلى». وهذه الترجمة الفرنسية هى التى تركت صداها فى لافونتين وحكاياته.

وفى عام ١٦٩٧ نشر أنطوان جالان «المكتبة الشرقية»، وهى سجل حافل بتراث الإسلام، وقائمة غنية بالمصادر العربية، وكان إربلو تركها دون أن يتمها كما قام جالان أيضا بترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية، وكان قد التقط عددا من مخطوطاته بنفسه خلال رحلاته الطويلة.

ومنذ عام ١٧٥٤ بدأ الرحالة الأوربيون يتقاطرون على الهند، وبعد ثلاثين عاما تقريبا، أى فى ١٧٨٣، تأسست فى كلكته «جمعية البنغال الأسيوية»، وبعد ذلك بعامين نشر **ويلكنز** فى لندن أول ترجمة كاملة لكتاب Bhagavad-Gitâ أى «نشيد السعداء» من النص السنسكريتى مباشرة، ومعه بدأت الهند الحقيقية تدخل دائرة الاهتمام الفلسفى فى أوربا. وأصبحت فلسفة الشرق منهلا ترا **لفولتير** وعدد من معاصريه، وأخذوا بما فيه من أفكار وظلال، واهتموا بالأجواء الفكرية أكثر مما اهتموا بالألوان المحلية، وأمدهم بكثير من الآراء، ووقعوا فى عديد من الأخطاء، وغذّاهم بتأملات اجتماعية وفلسفية واسعة، كانت وراء العديد من أفكار **مونتسكيو** واتجاهاته الاجتماعية.

وظل الشرق لفترة طويلة مهبط الإلهام الرومانسى، والكعبة التى تتجه إليها قممه، واقعا أو تخيّلا، ويهتف **شليجيل** فى إعجاب عام ١٨٠٠ : «هناك، فى الشرق وحده علينا أن نبحث عن الرومانسية فى سموها»، وينفعل **هردر** و**جوته** و **شوبنهاور** بعمق هذا الكشف، ويرون أن **ميشيليه** كان على حق حين رأى فى ألمانيا هند الغرب، وينقل **البارون إكشتين** هذه الحماسة الجميلة إلى الكتاب الفرنسيين **لامرتين** و **هيجو** و **لامنيه**. ويتنافس الإنجليز والفرنسيون والألمان على فك رموز الكتابات الشرقية القديمة، بما فيها الهيروغلوفية، لكى ينتزعوا أسرارها، وينشروا نصوصها والشروح الخاصة بها.

كذلك فتح اكتشاف المغامرين والتجار والمبشرين والعلماء لأمريكا اللاتينية المجال واسعا أمام الكتاب الأوربيين والأدب الأوربى، فجدد هذا شبابه، وموضوعاته، وقدمت لهم الولايات المتحدة الأمريكية شخصية البدائى الطيب، الذكى العبيط، المسئول أمام نفسه، والذى يقدس غرائزه، فإذا انتقل إلى مجتمع جديد رآه فاسدا ومفسدا، وإذا ذهب إلى كنيسة أو إقطاعية عاش مرعوبا من الضجيج، وأمدهم غزو المكسيك وأمريكا الجنوبية بأساطير وملاحم وذكريات، واتهامات أيضا، وفتح عيون أوربا على ألوان جديدة من التأمل والفكر، ودفع إلى شرايين أدبها بنماذج جديدة من البشر لم تكن معروفة من قبل، وبالقصائد التى تؤمن بها، والخرافات التى تحيطها، وأنواع القسوة والإبادة التى تعرّضوا لها.

إجمالاً يمكن القول إن الرحلة فى البلاد الأوربية أخذت فيها بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر شكلا واسعا ومتيرا، ولا تكاد تتوقف، من شطّار هاربين من الجوع فى أوطانهم، وباحثين عن لقمة العيش فى أوطان أخرى، إلى شعراء جوّالين يتكسبون بالغناء والموسيقا وإنشاد الشعر، إلى فنّانين يدفعهم حس فنى مرهف إلى البحث عن القديم وتذوّقه، واستكناه أسراره، واكتشاف العوالم الجديدة وتأمل روائعها، وهكذا أصبحت روما فى إيطاليا مهوى أفئدة «الإنسيين» الذين لم يسعدهم الحظ بأن يولدوا إيطاليين، ومهبط أولئك الذين يقرأون ويكتبون مدفوعين بحماسة دينية كاثوليكية، فهم يريدون أن يعيشوا ولو للحظات قصار فى العاصمة التى تضم البابا والفاتيكان ورفات كبار القديسين بين أرجائها، والأرض الموعودة للفنانين الظامئين إلى روائع العصر القديم، يفدون إلى مشاهدتها من كل مكان، وكان النحاتون والمثالون والرسامون، قبل عصر النهضة وخلاله وبعده، لا يرون تكوينهم الفنى قد اكتمل إلا إذا عاشوا فى روما أعواما، ووقفوا أمام تماثيلها ورسومها طويلا، وتأملوها فى إعجاب خاشع وعميق، وهى ظاهرة لما تختف، وإذا كانت حدتها خفت فى أوربا، فقد حلت بلاد أخرى مكانها، ونحن هنا فى مصر مثلا نرسل إليها بجملة من فنانينا كل عام، ليعمقوا دراساتهم ويصقلوا مواهبهم، ولنا فى روما أكاديمية ترعى الذاهبين وتمد الذين لم يذهبوا بكل جديد.

وكان المجتمع الإنجليزى الراقى يعتبر الرحلة الطويلة أحد العناصر الهامة فى تربية الشبان، ولم يتوقف تدفقهم على فرنسا وسويسرا وإيطاليا، وبقدر أقل على إسبانيا والبرتغال، طوال القرن الثامن عشر الميلادى، فزار هذه البلاد فى مطلع شبابهم كل من توماس جراى، ويونج، وصمويل روجر، وجيبون، ووردز ورث، ومات شيلى فى إيطاليا، وكان تأثير إيطاليا بشمسها ونسائها وآثارها بالغا على الذوق الإنجليزى، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن الألمان وشعوب الشمال، وفى إيطاليا اكتشف كل من جوته وينكلمان فضائل الكلاسية.

وفى القرن الثامن عشر أصبحت باريس عاصمة أوربا، وجذبت إليها أعدادا هائلة من الأجانب، وبدأت الصالونات الأدبية التى شهر بها هذا القرن تعرف عددا كبيرا من الزوّار الممتازين غير الفرنسيين، واتخذها بعضهم مستقرا ومقاما،

وراح آخرون يطوفون ببقية المدن بعيدا عن العاصمة، وخلّفوا لنا وصفا دقيقا لفرنسا فى حياتها عشية الثورة، وأخذ الفرنسيون بدورهم ينتشرون خارج بلادهم، فعاش الراهب بريفو وفولتير فى إنجلترا، ورحل مونتيسكيو طويلا عبر إيطاليا، ووصل الكاتبان فالكونيه و ديديرو إلى روسيا، وكانت أرضا مجهولة للغالبية، ولم يتوقف جان جاك روسو عن الطواف بكل ما يستطيع من دول أوربا.

ولم يكد القرن التاسع عشر يهل حتى تعددت مراكز الجذب والإشعاع، فزاحم الشرق وروسيا ودول البحر الأبيض المتوسط والصين وأفريقيا فرنسا، وأصبحت تلك البلاد مجالا لتدفق الرحالة عليها.

* * *

وعلى امتداد القرون الأربعة الماضية جاء إلى بلادنا عدد كبير من الرحالة الأوربيين، فضوليين يبحثون عن الحقيقة، أو جواسيس يسترقون الأسرار، أو تجارا يبحثون عن الربح، أو مبشرين لهم غايات دنيوية ويتخفون وراء الدين، ثم عادوا إلى بلادهم وكتبوا عنا، وما كتبوه يستحق الاهتمام مهما تكن صفتهم أو اتجاههم، وعلينا أن نقرأه، وندرسه، ونتبين ما وراءه، ونصل إلى وجه الحق فيه، وننتهى به إلى ما هو فى صالحنا.

جاء الرحالة الأوربيون إلى بلادنا العربية، ولقوا استقبالا كريما انعكس فيما كتبوه عن شعوبه، ولم يغفلوا الواقع السياسى الذى كانت تئن تحته، حيث يحكمها رؤساء ظلمة، يسيئون استغلالها، ويتعسفون فى استخدام سلطانهم، ويلقون منها سكوتا مريبا، واتخذوا من ذلك وسيلة لمهاجمة الملوك فى بلادهم الأصلية، والحملة على التعصب الدينى السائد فى أوطانهم، وشنوا عليه حربا لا هوادة فيها، متخذين من الشرق مثالاً للتسامح وحرية الاعتقاد.

وحظيت المرأة من حديثهم بصفحات طويلة، فوصفوا تخلفها وأنها لا يقام لها وزن، وأنها أداة متاع لا يُرعى لها شأن، ولا يُحفظ حق، ووصفوا قصور الأغنياء والأمراء، وجرى بهم الخيال بعيدا، واختلط فى حديثهم ما هو حق بما هو باطل، فتسللوا واقعا أو تصوروا إلى «الحريم» فى تلك القصور تموج بجموع من النساء،

وكان موضع استملاحهم ومثار سخريتهم «وصف تلك القطعان من نساء بيض، يرعاهنّ قطعان سود من خصيان العبيد، لهم عليهن سلطان مطلق فى الحراسة، وهم مع ذلك محقورون من ربات الخدور فى الوقت الذى يخضعن فيه لسطانهم».

واتجه عدد من هؤلاء الرحالة إلى الجزيرة العربية، ووجهتهم مكة والمدينة، لما تثيرانه فى أعماق الأوربيين من فضول بعيد، إذ هما من المناطق المحرم دخولها على غير المسلمين، ومن ثم اتخذ كل الرحالة الذين ذهبوا إليها أسماء إسلامية، وزعموا أنهم مسلمون ذاهبون لأداء فريضة الحج أو العمرة، وزاد بعضهم فتعلم اللغة العربية، ولم يقف سيل هؤلاء الرحالة عند أمة بعينها، فكان منهم الإنجليزى **جوزيف بيتس**، والدانمركى **كرستين نيبور**، والسويسرى **جان لويس بوركخارت**، والإنجليزى **سير ريتشارد بورتن**، وشملت رحلته القطر المصرى أيضا إلى جانب مدينتى مكة والمدينة، وذهب الأديب الفرنسى **شاتوبريان** إلى الشام وفلسطين، وأقام **كارل ماركس** فى الجزائر فترة من الوقت، وجاء الإنجليزى **لين بول** إلى مصر وصوّر بالقلم والريشة، بالرسم والكلمة، جوانب عديدة ومثيرة من حياة المصريين فى أحزانهم وأفراحهم، فى عملهم وراحتهم، وهو كتاب مثير حقا، وترجمه **عدلى نور** إلى اللغة العربية بعنوان: «المصريون المحدثون : عاداتهم وشمائلهم».

وطاف الفنان الفرنسى **دى لاكروا** بالمغرب طويلا، وترك لنا لوحات رائعة عن طابع الحياة فيه. وفى عام ١٨٤٢ قام الفرنسى **جيرار دى نرفال** برحلة إلى الشرق، وما إن وضع قدمه فى الإسكندرية حتى توجه فى الحال إلى القاهرة، وأقام فيها ثلاثة شهور كاملة، وجاء كتابه عنها «رحلة إلى الشرق» حافلا بالذكريات والأساطير، وقدم لنا صورة شاملة عما رأى وسمع، من خلال فهمه ووعيه، وقد تُرجم الكتاب إلى اللغة العربية، فى ثلاثة أجزاء، ونشر فى القاهرة عام ١٩٦٥.

وربما كان أكثر هؤلاء الرحّالة إثارة شخصية إسبانية حملت اسم **على بك العباسى**، أما اسمه الحقيقى فهو **دومينجو باديا**، تعلم اللغة العربية، وارتدى ملابس عربية، وعبر العالم العربى كله من الغرب إلى الجزيرة العربية، وزار مكة

والمدينة خلال أيام الحج، وسجل خواطره فى كتاب نُشر وتُرجم إلى عديد من اللغات الأجنبية(٧).

وإلى جانب الذين يرحلون استمتاعًا، أو بحثا عن المعرفة والثقافة، هناك من يرحلون ضرورة أو قهرا، وتأتى الحروب فى مقدمة أسباب هذه الرحلات القهرية، والدور الذى لعبته الحروب الصليبية فى فتح أعين الغرب على الثقافة الإسلامية لا حد له. وكانت معركة بربشتر فى جنوب شرق الأندلس عام ١٠٦٤م سببا جوهريا وراء انتشار الشعر والعادات والموسيقا الأندلسية فيما وراء جبال البرانس شمالا، وينطوى تحت الرحلات الإجبارية المنفيون والهاربون من محاكم التفتيش، واللاجئون لأسباب سياسية أو اقتصادية والفارون بأهليهم أو بدينهم، وفى العرب الذين هاجروا إلى الأمريكتين نلتقى بكل هذه النوعيات.

هؤلاء الرحّالة، راغبين أو على غير هواهم، أنتجوا أدبا غزيرا، رائعا أحيانا ومتوسط الجودة فى أحايين أخرى، يعكس حياتهم التى عاشوها فى البلاد التى طافوا بها، أو استقروا فيها، والأشياء التى رأوها، والأقاصيص التى سمعوها، ثم حكوها لنا، فأخصبت الأخيلة، ودفعت فى شرايين الأدب بدماء جديدة، ثم ضاع الأصل وبقى الأثر. أو سجلوها فى أشكال عديدة من الملاحظات، تجىء مجرد نقاط عابرة وسريعة، وتدّون بلا عناية، على نحو ما نجده فى مذكرات **مونتسكيو**، أو عند **محمد ثابت** فى سلسلة كتبه «العالم كما رأيته»، أو فى شكل حكاية متصلة تتناول الرحلة بأكملها، كما فعل **شاتو بريان** فى كتابه «خط سير الرحلة من باريس إلى بيت المقدس»، و**محمود تيمور** فى رحلته إلى نيويورك، أو يوردها فى صورة يوميات، كما فعل **مونتيني** و **على بك العباسى**، أو فى شكل رسالة أو رسائل، كما صنع **محمد سليمان** (ت ١٩٣٦) فى «رسائل سائر من بلاد العرب إلى بلاد اليونان»، وصدرت فى القاهرة عن المطبعة السلفية عام ١٩٣٣، وقد تكون دراسات هامة وجادة كما فعل **حافظ عفيفى** المصرى فى كتابه «الإنجليز فى بلادهم»، أو **جوته** الألمانى عن «نهضة إيطاليا»، أو **بلاسكو إبانييث** الإسبانى فى كتابه «رحلة قصاص حول العالم»، وكل ذلك ارتفع بأدب الرحلات إلى مصاف الأنواع الأدبية الأخرى،

(٧) فصلنا الحديث عنه فى كتابنا: نحو أدب إسلامى مقارن.

وأصبح هذا اللون من الكتابة طابعا مميزا للعصر الرومانسى والفترة التى أعقبته، ولو أن شيوع الرحلة فى وقتنا الحاضر وسهولتها أفقدها الطرافة والبهجة التى كانت لها من قبل، إلا أن تكون فى قادم الأعوام إلى عوالم جديدة غير معهودة لنا فيما سبق، كالقمر والزهرة وبقية الكواكب الأخرى.

* * *

يفسح الأدب المقارن المجال واسعا لدراسة أدب الرحلات، لأنها المعين الذى يمتاح منه أى شعب معلوماته عن شعب آخر، فالذين يقرأون النصوص الأجنبية فى لغاتها الأصلية، حتى بين من يحترفون الأدب المقارن، يعدون قلّة، أما الأغلبية فتكتفى بالترجمة أو بمذكرات الرحالة، وثمة موضوعات مصدرها قصص الرحالة كما أومأنا من قبل، ويستطيع الباحث المقارن أن يسير فى أحد خطين يختلفان اختلافا ملحوظا، ولو أنهما يختلطان أحيانا اختلاطا مشروعا فى عدد من الدراسات، وهاتان الخطتان هما:

● دراسة ما تعرفه دولة ما عن الأخرى، فى عصر معين، فى ضوء ما يقدمه له الرحالة.

● دراسة رحالة بعينه، أهوائه وسذاجاته، ومكتشفاته، وآرائه وأفكاره وتصوراته.

وفى الحالة الأولى يتجه الباحث إلى الكتب، وفى الثانية يتجه إلى المؤلف، ولكى يحدد الباحث – مثلا – ما عرفته فرنسا عن مصر فى القرن التامن عشر يجد نفسه مسوقا بالضرورة إلى أن يأخذ فى الاعتبار كتابا ثانويين، يؤلفون عددا ملحوظا، وتجىء كتابتهم وسطًا، وتبقى فائدتهم ثانوية فى البلد الذى وصفوه، ولكن ذلك لا يقلل من الاهتمام بشخصية الكاتب الرحالة، أو من دوره فى وطنه الذى تأثر بما كتب، وأن يكون موضع الدراسة والتقييم، وقد قام العالم الفرنسى جان كاريه بدراسة «الرحالة والكتاب الفرنسيين فى مصر» ونشر دراسته باللغة الفرنسية فى مجلدين كبيرين، ونشرها فى القاهرة عام ١٩٥٦، وبين لنا كيف صور الرحالة مصر، وكيف تنوعت صورهم على حسب ميولهم وثقافتهم، وأبان عما كان لها من تأثير على الإنتاج الأدبى لغيرهم من معاصريهم.

يأتى فى المقام الأول من دراسة المؤلف تحديد مستوى العلاقة بينه وبين البلاد التى رحل إليها، ذلك أن الرحلة تكون مصحوبة عادة بمحاولة اكتشاف هذه البلاد فكرا وثقافة قبل بدء الرحلة، وخلالها، مهما كان مستواها من الحضارة والبداوة، أو من الهمجية والعذرية، ومثل هذا العمل ينمى فى أعماق الرحالة قبولا لعادات البلد وتقاليده، ويخلق عنده فضولا طبيعيا لمعرفة كل شىء فيه وعنه، ويهيىء مناخا ملائما لتأثر به يمضى على مهل، ويعد الرحالة نفسيا لتتبع ما يجرى فيه وتمثله، وأن يأخذ الباحث فى الحسبان أن ذلك يحتاج إلى زمن لكى يظهر، ويعبر عن نفسه، وأنه يتطلب عوامله معينة تساعد على نضجه، من الفضول القلق، والنهم إلى المعرفة، وتوسيع دائرة الاتصالات التى تشكل قاعدة مادية للعلاقات. وبهذا يمكن أن نفسر ثراء التبادل الثقافى فى عصر دون آخر، وأمكنة يكثر التردد عليها دون أخرى، ودورها فى تعميق هذا التبادل وإثرائه، وإشاعة أنماط أدبية معينة، وتطورها فى العصور التى حفلت بالرواد، وسهلت فيها الرحلة والأمكنة التى يرتادها الناس بكثرة، ومن الضرورى أن نحدد العناصر الإيجابية فى حياة هذه الأمكنة التى تجذب إليها العديد من الرحالة والسائحين.

منهجيا ينبغى أن نأخذ فى الحسبان التفرقة بين اثنين من الرحّالة، أحدهما أديب، والآخر لا صلة له بالأدب، وأن نعالج رحلتيهما على نحو مختلف. مثلا: زار الكاتب الفرنسى **جان كوكتو** مصر عام ١٩٥١، مع فرقة فرنسية مسرحية، وعندما عاد إلى وطنه سجّل ذكرياته فيها، وانطباعاته عنها، فى كتاب موجز ومتير أسماه «مَعَليهش»، تعرّض فيه لحالة المسرح فى بلادنا، وكبار الكتاب الذين لقيهم، والحياة بعامة، والأدبية من بينها بخاصة، وكانت له أحكام دقيقة أحيانا، وقاسية أحيانا أخرى، ولكنها نافذة فى كل الحالات، وتلقى ضوء كاشفا على المناخ السياسى فى تلك الفترة، وعلى حركة الأدب والثقافة فى مصر يومها، ونحن معه بإزاء كاتب يبدى رأيه فيمن قابل من كتاب وأدباء ويصور ما تمثل وتنفس من مناخ ثقافى شرقى، وترك ذلك أثرا واضحا فى كتابه، ومن ثَمَّ يمكن أن تكوّن فصلا ندعوه «مصر فى أدب جان كوكتو».

ولكن إذا درسنا رحلة ليست لصاحبها صفة أدبية، ولنأخذ لها مثلا رحلة بورتون

إلى مصر، فلن نجد لها الروعة نفسها، ولا الأهمية الأدبية التى نجدها عند الأول، وكل ما هنالك أنها تمثل شاهدا فى فترة الزمن، منتصف القرن التاسع عشر، على ما كان يجرى فى مصر، ويمكن أن نلتقط منها بعض الآراء والأفكار، وأن نقف منها مثلا على الاهتمام الذى كان يحرك السيّاح والرحّالة ويدفع بهم إلى مصر فى هذه الفترة، وما كانوا يهتمون به، وطريقة ملاحظتهم لها، ورأيهم فى الآثار التى شاهدوها، وآرائهم فى الأعمال الفنية بوصفهم هواة، وربما كانت أيضا موضع الإجلال من أهلها.

ودراسة من هذا الطراز يجب أن تأخذ فى الاعتبار ما هو أبعد من الرحّالة نفسه، ما دامت شخصيته لا تستدعى الاهتمام بها أدبيا، وقد ينتهى بنا الحال فنوازن بين رأى رحّالة أديب وآخر غير أديب، إذا عرض كلاهما لجانب ثقافى. ومن الواضح أننا بصدد رأى شخصى، يخضع لاعتبارات كثيرة غير ثابتة، فالدراسات الأدبية لا تعرف القوانين الصارمة، فقد نجد رحّالة غير أديب يلقى، رغم ضحالة عائده كملاحظ وكاتب، من التقدير ما يلقاه الأديب الرحّالة، وقد يحدث العكس أيضا، فنجد هذا دون أهمية، فيصبح مجرد شاهد مثل الأول تماما.

* * *

يعيش الرحّالة حياة تختلف عن حياته فى وطنه، وأنظمة وأفكارا فلسفية ودينية تغاير ما ألفه فى بلاده، والمقارن يوازن بين الشهادات التى أدلى بها الرحّالة عن شعب معين، ويبرز صورته كما تنعكس فى مرآة أدب الرحّالة القومى. وقد يكون ذلك من خلال رحّالة واحد، كأن ندرس صورة مصر كما رآها الرحالة الفرنسى جيرار دى نرفال، أو إسبانيا كما رآها أمير الشعراء أحمد شوقى، وقد تكون الصورة فى أدب بأكمله، كأن يتناول الباحث صورة مصر، أو العرب جميعا، فى الأدب الإنجليزى، أو الفرنسى، أو الألمانى.

وعلى الباحث أن يوازن بين موقف الرحّالة فى مجتمعه وتصرفاته راحلا، فهى تختلف فى أحايين كثيرة، وكان الكاتب المسرحى الفرنسى والرحالة لابيش (١٨١٥ ـ ١٨٨٨) يقول: «إنهم يسألوننى دائما، لماذا يكون الفرنسى فى وطنه لماحًا للغاية، فإذا رحل أسرف فى العباطة». والواقع أن كل رحالة، إلى أىّ وطن انتمى،

يتصرف بطريقة تسمح بتحديد شخصيته فى هذا المجال، ومطلوب من الباحث أيضا أن يكون على وعى بأن بعض ما يكتبه الرحالة يجىء تعبيرا عن حالة نفسية يعيشها، وربما كانت هذه وراء رحلته، أو هجرته، وهى التى لوّنت نظرته وأفكاره.

ومثل هذه الصورة، كلية أو جزئية، قلّما تكون أمينة فى التعبير عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه، وكثيرا ما تختلط الحقائق فيها بزاعم لا أصل لها، أو بتأويلات مبالغ فيها، أو بأوهام تعبر عن نفسية الرحالة الكاتب أكثر مما تعبر عن واقع الشعب الذى رحل إليه ويتحدث عنه، وبذلك تخرج عن دائرة الواقع والتسجيل، وتصير فى جملتها من خلْق الأدب وابتكاره. لقد رحلت مدام دى ستال إلى ألمانيا ضائقة بطغيان نابليون فى فرنسا وتحكّمه، فجاءت آراؤها، كما لاحظ جان مارى كاريه بحق، مشوبةً بنوع من المثالية تحلم بها، وكان كتابها «عن ألمانيا»: «صلوات طريد ينشد ملاذا فى عالم مثالى»، وأثرت بإدراكها هذا فى جيل من الكتاب والرحّالة الفرنسيين، صوّروا ألمانيا فى إبداعهم بلد الحرية الفنية فى المسرح والشعر، والحياة المرحة الطليقة، والتمتع بملذّات الحياة، فى كنف حرية رحبة الآفاق، وهى صورة غير صادقة فى جوانب منها، وإذا شئنا الدقة قلنا شابَها لون من المبالغة والتهويل.

ومهما يكن من أمر، تلعب العوامل النفسية والاجتماعية التى تتفاعل فى أعماق الرحّالة الكاتب دورا هاما فى خلق العناصر الأساسية والأفكار العامة التى تكوّن عقيدة شعب فى شعب آخر، وتضفى عليها ظلالا معيّنة حين تتكون، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشعب، ومن هنا فإن صورة شعب لدى شعب آخر يمكن أن تتغير إلى أفضل أو أسوأ تبعا لتغيّر هذه العوامل، والصورة التى كانت لدى المسلمين عن أوربا وأهلها خلال الحروب الصليبية تختلف تماما عن الصورة التى يرونهم بها الآن، والشىء نفسه يمكن أن يقال عن رؤية أوربا للشرق والعرب والمسلمين.

كذلك مطلوب من الباحث أن يحدد المجالات التى رآها الرحالة فى البلاد الأخرى، مدنا أو أوساطا أو أجواء أو بيئات، فمدام دى ستال ـ مثلا ـ لم تر من ألمانيا غير الوسط الأدبى والأرستقراطى والسياسى وبعض الفلاسفة، فجاء

تصويرها لألمانيا فى نطاق هذه الأوساط، ولم ير أحمد شوقى من إسبانيا إلا مدينة برشلونة، التى عاش فيها أربع سنوات، تم مرّ عابرا ببعض المدن ذات التاريخ الإسلامى الزاهر، وأفزعه حاضرها حين قارنه بمالها من صورة فى ذهنه، وحاول أن يستخرج من ذلك العظة والعبرة، ولكن تصويره لحاضر الإسبان أنفسهم جاء معدوما.

وأن يوضح لنا كيف رأى الرحّالة البلد الذى رحلوا إليه، ويشرح لنا رأيهم فيه، ويحلل هذه الآراء ويردها إلى أصولها، لأن دراسته وسيلة لتقويم الصورة الأدبية التى رسمها هؤلاء الرحّالة فى أدبهم القومى للبلد الذى زاروه. ثم يتابع بعد ذلك صدى آرائهم فى أبناء أمتهم، ممن تحدثوا عن البلد نفسه، أو أرادوا وصفه، أو تقديم نماذج بشرية لأهله، أيًّا كان الجنس الأدبى الذى تحدثوا فيه: مسرحًا أو قصصا أو رواية أو رسائل أو غيرها. وبذلك يرسمون صورة أدبية للبلاد والشعوب التى رحلوا إليها، قد تكون كاملة حين يتحدث الرحالة الكاتب عن المظاهر المختلفة لها، من طبيعة وعادات وتقاليد ونظم، وهو ما يتجلى واضحا فى الرحلات التى قام بها الأوربيون إلى مصر والشرق فى القرن التاسع عشر، أو ناقصة مبتورة، كما هو الحال عند الرحالة العرب الذين زاروا إسبانيا، فلم يروا فيها، إجمالاً، إلا جانبها الإسلامى المفقود.

* * *

إن نقطة البدء فى هذا الباب لا تمت بصلة كبيرة إلى الأدب، لأن شرح صورة بلد ما فى ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبى، ولا تكشف عن الصلات العقلية بين الكتاب، وليس القصد كذلك بيان هذه الصورة الأدبية فى حد ذاتها، وما يعنى المقارن هو بيان الأفكار العامة التى تضافرت على تكوين هذه الصورة فى أدب ما، وهذا يستلزم بيان الطريقة التى تكونت بها، وشرح تأثير البلاد الأجنبية بمناظرها وعاداتها وآثارها على الكتاب، ثم بثقافتها المتعدّدة، وحين عرّفت مدام دى ستال الفرنسيين بألمانيا عرّفتها لهم بأنها موطن جوته، وشيلر، وشيليجل، فأشاع هذا شهرة هؤلاء الكتاب على نحو واسع فى فرنسا. وبهذا يؤدى البحث فى هذا الباب إلى الكشف عن كثير من المصادر الأدبية بالمعنى الواسع لهذه المصادر، وبيان الطرق

التى مّهدت للتأثُّر والتأثير بين الأدبين، ويبين عن تطوّر الأفكار العامة فى البلاد الأخرى حسب العصور المختلفة، مع بيان العوامل التى ساعدت على هذا التطور.

لكن مهمة الباحث لا تنتهى عند شرح الصور التى كوّنها شعب ما فى أدبه عن بلد أو بلاد أخرى، وإنما عليه أن يقف بإزاء الصورة، وأن يبين ما فيها من صواب أو خطأ، وأن يرد الخطأ إلى أسبابه، وأن يضع البلد أو الشعب فى موضعه الصحيح من أفكار الأمة وأدبها، وأن يدرس طبيعة المبادلات التى تمت، ونفسية الشعوب، وطبيعة تكوّن الأساطير، والدور الذى أحدثته فى تجديد فكر الكاتب، أو تجديد الأفكار فى أدب أمته بعامة.

ويحسن عند القيام بهذه الدراسات أن نتوصل إلى مراكز الجذب فى البلاد التى ندرسها والتى ارتادها الرحالة، كالأقاليم البعيدة عن العاصمة، والأماكن ذات الوضع المتميز، والمدن، والصالونات والمنتديات الأدبية، والجامعات، والمقاهى ذات الطابع الخاص، والمطابع، والمجامع العلمية التى يسهم فيها الأجانب، أعضاء شرف أو مراسلين، أو كاملى العضوية، وسيجد أن بعض المدن بحكم تاريخها، أو الدور القيادى الذى تلعبه فى مجال الثقافة العالمية، تمثل مراكز جذب ضاغط أكثر من غيرها، وقامت حولها هالات من الشهرة والذيوع، كالقاهرة وباريس فى مجال الثقافة، وروما فى مجال الفن، وفيينا فى مجال الموسيقا، وغيرها.

تمثل الرحلة برهانا ماديا على قيام الاتصال المباشر وتؤكد على ما يقدمه هذه اللون من الأدب من حمولة ثقافية، وترسم لنا درجة استعداد البيئة التى عاش فيها الرحالة للتطور على المدى القريب أو البعيد، تبعا لصلاتها مع غيرها، أو انعزالها عنهم، وتقبلها لأفكار الآخرين مباشرة أو تسرُّبا، وحين زار الرحالة الفرنسى الفيلسوف فولنى (١٧٥٧ ـ ١٨٢٠) مصر وبلاد الشرق العربى وتركيا فى أخريات القرن الثامن عشر، راعه ما عليه من جهل مطبق وفساد شائع عم كل الطبقات، ويتجلى فى كل العوامل الأدبية، وفى الفنون الجميلة، حتى الصناعات اليدوية فى حالة بدائية، ويندر أن تجد فى القاهرة من يصلح الساعة، وإذا وُجد فهو أجنبى. على حين أن الرحالة الإسبانى على بك العباسى وجاء بعده بربع قرن تقريبا، كان أكثر تفاؤلا منه، فقد وصل إلى القاهرة فى نوفمبر ١٨٠٦، قبل عام واحد من تولى

محمد علي الحكم، ورغم الاضطرابات التى كانت تعم القطر، أخذته الدهشة بموارد مصر، وأعجب بما عليه الناس من نشاط وعمل، وتساءل: كيف يكون مستقبل مصر، إذا رزقت الظرف المناسب، والحكومة القادرة؟

ولكن الرحّالة قد ينطوى على نفسه، فلا يركن إلى الاتصال المباشر بأهل البلد الذى يرحل إليه، إهمالا منه، أو احتقارا لقدره، أو لظروف عارضة، أو لأسباب سياسية، فكثير من الكتاب الفرنسيين الذين قدموا الجزائر خلال استعمارهم لها قصروا اتصالاتهم على بنى جلدتهم من المستعمرين، دون أن يذهبوا خطوة واحدة إلى ما هو أبعد منهم، وحين جاءها **كارل ماركس** مريضا اهتم بصحته، وبالبحث عن الشمس الساطعة، فلم يلق من أهلها أحدا، ولم تثر انتباهه ظاهرة، ولم يفسر مما حوله حدثا، وحين وصف طبيعة الجزائر، وخضرة حديقتها الكبرى، وملامح السكان، فى رسائله إلى صديقه **إنجلز**، وبنتيه **جينى** و**لورا**، تبين فيما بعد أنه نقلها بالحرف من دليل سياحى للجزائر صدر فى تلك الأيام.

هناك ألوان من الرحلة: **الرحلة المباشرة** التى دار حديثنا حولها فيما مضى، وهى حقيقية، وذات علاقة مباشرة، ولها جانب آخر نود الإشارة إليه، ألّا يحتك الرحّالة بواقع البلد الذى رحل إليه، وإنما يتجاوز حاضره إلى ماضيه، ويدع ما حوله ويلمسه ويغوص فى أعماق التاريخ، بحثا عن حضارة اندثرت، وخلّفت وراءها شواهد ناطقة، أعجب بها قراءة، أو من خلال بقاياها، وكان ذلك حال **إرفنج وشنجتن** الأمريكى، حين جاء إسبانيا رحّالة فى القرن الماضى، فلم يعنه أمر إسبانيا أو الإسبان، وإنما فتنته آثار الأندلس فى الحمراء، فاتخذها مقرا لجسمه ولروحه، يتفيأ ظلالها، ويطرب لوشوشات مياهها، ويتأمل أمجاد الأندلس الغاربة، فدرس تاريخ العرب فيها، ومضى عبر شوارع غرناطة، وبين سكانها الفقراء، وهم أقرب من فيها إلى عرب الأمس، يلتقط من أفواههم حكايات جدودهم، ويرى فى تقاليدهم وعاداتهم الماضى بخيره وشره، وفتن بطبيعة غرناطة الفاتنة، حيث تلتقى العذرية بأروع وأرخص ما حققه الإنسان من تهذيب لها، وصقل لمهابط جمالها، وآثر أن يبقى فيها عمره، وحتى آخر لحظة من حياته، وكان من ثمار رحلته وإقامته فى قاعات الحمراء أعظم مؤلفاته رواجًا وشهرة، وأمتعها جمالاً وعذوبة: حكايات الحمراء.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الرحّالة الشاعر الألماني رِلكِه (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) وكانت زوجته كلارا، وهي فنّانـة نحاّتـة، قد سبقتـه إلى مصر، وكشفت له عن بعض مفاتنها الحافلة بالأسرار، فجاء إليها في يناير من عام ١٩١١، ولم يجذبه فيها الإسلام وآثاره، أو العصر الوسيط وما خلّفه، وهو لا يقول في رسائله عن رحلته، أو في قصائده، كلمة واحدة عن الآثار الإسلامية في مصر، ولا عن الحياة اليومية فيها، وشاهدها في القاهرة دون شك، وإنما وقف بخياله وعقله وفكره عند العصر الفرعوني، فاستغرقه تماما، وحجب عنه روعة مصر الإسلامية، وحيوية حياتها اليومية، النابضة بالنشاط والحركة واللون، فزار الآثار الفرعونية في الأقصر وطيبة ووادي الملوك والمناطق المجاورة، ووقف طويلا أمام معبد الكرنك، وألهمه أجمل قصائد شعره وأروعه، وعنوانها: «كان ذلك في الكرنك»، وزار معبد أدفو وجزيرة فِيلَة في اسوان، والأهرام وأبا الهول في الجيزة، وظل مسحورا بجمال الآثار المصرية وجلالها حتى بعد عودته، وفكرّ في أن يدرس الآثار المصرية واللغات الشرقية في السوربون في باريس، وطاف بخياله أن يشترك في إحدى البعثات الأجنبية التي تجيء إلى مصر للتنقيب عن آثارها، ولم يتوقف عن استلهام الآثار الفرعونية وهو في وطنه، فنظم قصيدة عن رأس أخناتون الموجودة في متحف برلين، وأخرى بعنوان «لابد من الموت لأننا نعرفه»، تبعا لمثل قاله بتاح حوتب.

وهناك **الرحلة قراءة**، وفيها يسافر الإنسان إلى بلاد أخرى، عن طريق رحلات قام بها آخرون، فتكون علاقته بهذه البلاد غير مباشرة، كما هو الشأن في الشاعر الفرنسي **شاتوبريان**، (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨)، فقد ظل يحلم برحلات قام بها آخرون، ووصف لنا عن طريقهم غابات أمريكا اللاتينية دون أن يذهب إليها، وذلك في روايته «أتالا»، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الأوصاف التي قدمها لنا **بلزاك** عن الجواري وأحلام الحريم في رواياته المختلفة، وبخاصة في قصته الشهيرة «الفتاة ذات العينين الذهبيتين».

وثمة لون آخر من الرحلات يمكن أن ندعوه **الرحلات الخيالية** يقوم بها الباحثون عن المدن الفاضلة، أمثال **أفلاطون**، في «الجمهورية» و **الفارابي** في «المدينة الفاضلة»، **وسان مور** في «مدينة الشمس»، **وكامبانيلا** في «القمر

وإمبراطوريات الشمس»، وغيرهم. وفيها يحلمون بمجتمع مثالى، يسوده الوفاق والعدالة، وتختفى فيه النقائض والرذائل، وتتساوى الثروات والإمكانات، وكل إمرئ يؤدى الوظيفة التى تلائم كفاياته، وأفراده متضامنون فيما بينهم، وهى قمة المجتمعات البشرية الممكنة والمأمولة. وقريب منها الرحلة إلى الآخرة، وفيها يقوم الفلاسفة والمفكرون والأدباء برحلة خيالية خارج عالمنا، ليعبروا بصورة رمزية عما لا يستطيعون التعبير به صراحة، على نحو ما فعل ابن شهيد الأندلسى، المتوفى ٤٢٧ هـ = ١٠٣٥ م، فى رسالته «التوابع والزوابع»، وأبو العلاء المعرى، المتوفى ٤٤٩ هـ = ١٠٥٨ م، فى «رسالة الغفران»، ودانتى الإيطالى، المتوفى ١٣٢١ م، فى «الكوميديا الإلهية»، ومن الواضح أن أيًّا من اللونين لا يدخل معنا فى أدب الرحلات من حيث هى كذلك، وإن كانت أفكارا ومواضيع تخضع للدراسة المقارنة فيما بينها.

يُحدث تزايد الرحلة فى عصر ما، وتدفقها نحو اتجاه محدد، تأثيرات أدبية بالغة، ونجد الشاهد واضحا على ذلك فى العلاقة السببية بين تطور الاستعمار الفرنسى على امتداد القرن التاسع عشر الميلادى والأدب الموازى له، والذى يهتم بالخارج، ويستمد غذاءه من انتقال أعداد هائلة من الفرنسيين خارج وطنهم، مما يتيح للمؤلفين والكتاب أن يجددوا فكرهم، وأن يخصبوا خيالهم، بالجديد الذى رأوه، أو قرأوا عنه، وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن هجرة العرب إلى الأمريكتين فى أواخر القرن الماضى ومطلع هذا القرن.

* * *

أدت الرّحلة وأدبها إلى نشأة لون من الدراسات الخاصة تنتمى إلى حقل الأدب المقارن، مِن رَصْدها وتقييمها وإعداد المصادر الخاصة بها، وهى لا تقل الآن شيوعا وكثرة عن الرحلات نفسها، فثمة دراسات عن الرحّالة الفرنسيين فى مصر، وفى إنجلترا، والألمان فى إيطاليا، والإنجليز فى هولندا، وغيرها.

بيد أن هناك خطرا يترقب مثل هذه الدراسات، وهو السهولة، فبضع نصوص جيدة، وعدة لوحات، وشىء من نكات، يمكن أن تؤلف كتابا شيقا فى مطالعته، ولكنه لا يأتى بجديد، وقد احتج إتيامبل وهو من كبار علماء المقارنة المعاصرين

بشدة على الإسراف فى هذا اللون من الدراسات على حساب بقية الجوانب الأخرى، وألحق بها أعظم الضرر، وأصبحت مجرد تعداد لمن قاموا بها، ونظرات سطحية لمضمونها، تفتقد الفهم النافذ والتحليل العميق. والحق أن الحواشى الموضحة لقصة ما، وتتبع الطريق الذى سلكته فى رحلتها، والبحث عن المصادر المكتوبة، والموازنة بين الشهادات المختلفة، تتطلب وقتا أكثر، وتؤدى غالبا إلى اكتشافات ذات دلائل، لأن الباحث فيها ثابت الموقف، والمعلومات معروفة، أو الطريق إليها ميسور، وهذه المعلومات هى: نص، وكاتب، وبلد، وعصر.

● الشهرة والنجاح والانتشار:

هذا المجال من الأدب المقارن متنوّع وفسيح معًا، وقبل أن نعرض له علينا أن نفرّق بين نجاح كاتب ما فى بلده وبين تأثيره فى أدب هذا البلد، لأن النجاح ليس شرطا فى التأثير الأدبى وإن مهّد له وساعد على نشوئه، والكوميديا الإلهية لدانتى أوضح مثل لهذا، فإنها لم تحدث أثرا قويًا لا فى الجمهور ولا فى أغلبية الكتاب فى العصر الحديث، وقلة من الشعراء فقط فهموها، وهم الذين يؤكدون خلودها فى نطاق التقاليد الأدبية، ومع ذلك فإن تأثير كاتب من الكتّاب فى بلد أجنبى يرتبط وثيقا بنجاحه، وبما يمكن أن ندرسه تحت اسم الشهرة أو الانتشار أيضا، وهى مصطلحات ثلاثة غائمة، لمّا تأخذ تحديدا علميا دقيقا، ولكنها تدل على نحو أو بآخر على الأثر ألذى يمكن أن يخلّفه وراءه كاتب كبير.

فالانتشار أن يأخذ كاتب أو كتاب ما طريقه إلى بلد أو بلدان أجنبية، ويتم بلا وسيط حين تكون لغته شائعة بين مثقفى البلد الذى انتشر فيه، أو عن طريق الترجمة حين تكون معرفة اللغات الأجنبية فى هذا البلد وقفا على عدد قليل من مثقفيه. والانتشار ألوان، قد يكون شعبيا فيجىء تأثيره كذلك، وقد يقتصر على النخبة الممتازة، ويتوقف صداه عندها، وهنا تختلف النتائج، ووسائل البحث أيضا، ومثل هذه الدراسة تعتمد، على حد تعبير فان تيجيم: «على الذكاء والذوق، وما من شىء أبعد عن الآلية مثل هذه الدراسة الدقيقة المرهقة».

والانتشار يؤدى إلى النجاح حين يتلقى النقادُ الكتابَ الوافد بالتقدير، ويجد

هذا إقبالا من الأدباء، والخطوة لدى جمهرة الناس، ويُعرف هذا كله من عدد الترجمات التى تمت، ومرات الطباعة، والمرات التى ظهر فيها الكتاب على المسرح إن كان مسرحية، والمقالات التى دارت حوله ولهجتها، والمناقشات التى ارتبطت به ومستواها، ويؤدى هذا النجاح إلى تأثيرات فى لغة الكتّاب وأساليبهم وموضوعاتهم، وطريقة تناولهم لها.

أما الشهرة فهى مجموعة الشواهد التى تبرز الخصائص الحية للعمل الأدبى، وتتكون من النجاح من ناحية، والتأثير من ناحية أخرى، وتقييم النجاح ممكن لأن مردّه الأرقام بمتابعة عدد الطبعات والترجمات كاملة أو معدّلة، والأعمال التى استلهمت العمل الأدبى، والقرّاء الذين يفترض أنهم قرأوه، مما يتوفر عليه علم الاجتماع الأدبى. وفى مثل هذه الحالة ليس من السهل أن تصل دائما إلى وثائق كافية، ولكى نأخذ فكرة دقيقة مثلا عن انتشار روايات والتر سكوت فى اللغة العربية، وتأثيره فى الرواية التاريخية العربية، يجب أن تكون معنا وثائق يحتاج جمعها إلى جهد كبير، مثل: الأعمال التى تُرجمت له، والنسخ التى طُبعت منها، وانتشارها، وعدد القرّاء، وباختصار كل ما يمكن أن يدخل تحت اسم انتشار أعماله فى العربية، وكل هذا ليس إلا مجرد افتراضات مثالية، ليس من السهل دائما أن نجد لها جوابا شافيا، أى أننا يجب ألا ننسى أن أبحاثا من هذا الطراز هى بالضرورة غير كاملة، وتعكس من الواقع نفسه جانبا متناهى الصغر.

إن من المفيد دائما أن نتثبّت فى قوائم المطبوعات القديمة والمخطوطات، والمجموعات الخاصة عند الأفراد أو الهيئات، وقد قام الإسبان مثلا بدراسة عن قراءة المواطنين الإسبان الذين انتقلوا إلى أمريكا اللاتينية فى القرن السادس عشر الميلادى، وأصبح لديهم إطار عن هواياتهم وكتبهم المفضلة، إذا لم يكن كاملا فهو ملهم، وهو ما يمكن أن نقوم به نحن فيما يتصل بعرب المهاجر الأمريكية والإفريقية، وأخيرا الأوربية أيضا.

وفى العصر الحديث تقدم لنا قاعات القراءة فى المكتبات العامة مادة جيدة لتتبع الكتب المفضلة عند جمهور المتردّدين عليها، وكذلك يمكن أن نتابع آثار قراءات كبار الكتاب فى مراسلاتهم، لنقارن بينها وبين سيْر نشاطهم الإبداعى فيما بعد،

ومفيد أيضا دراسة مكتبات كبار المؤلفين : عباس العقاد، وأحمد أمين، وأحمد شوقى ومحمد عبد الله عنان، وكان لكاتب هذه السطور شرف أن ينقل مكتبة محمد عبد الله عنان كاملة إلى كلية دار العلوم، فهى وسائل مفيدة جدا، ويمكن أن تصبح وثائق هامة، إلى جانب ما تشى به من تحديد هوايات أصحابها وقراءاتهم، وما يفضَلون، وبداهة يجب ألا نتخيل أن عالم أصحابها، قراءة وهواية وميلا ومعرفة، محدود بما فى أرفف مكتباتهم من مؤلفات.

وعندما نقرأ كتب المؤلفين أنفسهم فإن الوثيقة المقارنة تصبح ذات أهمية كبرى إذا كانت النسخ التى يملكونها تحمل فى هوامشها، أو بدايتها، أو نهايتها، علامات على قراءتهم لها، أو تأمّلاتهم وتعليقاتهم عليها، لأن الهوامش والتعليقات ومذكرات القراءة ذات معنى دائما، حتى عندما تجىء من قرّاء مجهولين كمؤشر على اتجاهات الرأى العام، وتكون أكثر أهمية طبعا عندما تجىء من قرّاء فى ارتفاع قامة العقاد، أو عقلانية أحمد أمين، أو عبقرية شوقى، أو تمكن محمود محمد شاكر من التراث. وهناك مؤلفين اشتهروا من قديم بكتابة التعليقات والملاحظات على هامش النصوص التى يقرأونها، تكثر أو تقل، وأشهر من نعرف فى العربية الخليفة الأموى **الحكم الثانى** (ت ٩٧٦ م) وصاحب المكتبة الشهيرة، ذات النصف مليون مخطوط. وبهذا يصبح ما كان مجرد إحصاء أدبى دليلا على علاقة مباشرة، وبداية عمل أدبى، وله دوره الحاسم فى توجيهه أحيانا، وتشع ثمار القراءة فى بعض نماذجه.

غير أن مثل هذه الأبحاث ليست مشجعة تماما، والنتائج لا تساوى الجهد القوى الذى يبذل فيها وتتطلبه، إلا إذا كنّا بصدد قراء من طبقة ممتازة كأولئك الذين أشرنا إليهم من قريب. وبعامة فإن التعمق فى عالم القراءة الخاصة موضوع صعب، لغيبة الوثائق أحيانا، أو لقلة الفائدة نسبيا التى نجنيها من ورائها حتى الآن. وأخيرا لا بد من البرهنة ماديا ـ ما أمكن ـ على انتشار نصّ ما، وتعمقّه، قبل التفكير فى تأثيره المباشر، ودراسة تَمَثُّل الأدباء والقارئين له.

ليس من الضرورى أن يكون الانتشار وليد الكتاب المطبوع الذى يباع عادة فى المكتبة، ولقد تُرجمت أعمال الكاتب السياسى والاقتصادى الفرنسى **جان بودين** (١٥٣٠ ـ ١٥٩٦ م) إلى اللغة الإسبانية فى زمن مبكر، ولكن كتبه لم تشع بين

القراء إلا بتوصية من محاكم التفتيش وشروطها. وعدد كبير من المؤلفين المهمين فى القرن الثامن عشر ما كان ممكنا أن يقرأوا فى بلادهم نفسها إلا عن طريق تهريب المؤلفات. ويقول الكاتب المسرحى الإسبانى تيرسو دى مولينا إن مؤلفاته كانت معروفة فى فرنسا قبل عام ١٦٣٥ عن غير طريق الترجمة، لأنها لم تكن تُرجمت حتى هذا التاريخ، وليس سهلا التفكير فى نسخ مطبوعة لأن ما يطبع منها كان قليلا للغاية، حتى أن أحد كتبه، ولما يزل محفوظا فى مكتبة مزرينا فى باريس، وصل إلى هنا نتيجة أخذه فى معركة حربية، وإنما ذاعت قراءةً فيها يرجحون بواسطة إسبان كانوا يقيمون فى باريس أو بنسخها باليد، ولو أنه لم يبق لنا ما يمكن أن نبرهن به على هذا الافتراض الأخير.

وعندما تتم دراسة عن الانتشار عن طريق المكتبات التجارية من المفيد أن نحدد طريقة البيع، ومستوى الحرية التى يتمتع بها الورّاقون فى تجارتهم، والتجارة السرية والخفية والتهريب الذى يتم من وراء ظهر القوانين، وموقف الرقابة من المؤلفين الأجانب، وأيضًا فإن عدد الطبعات لا يعنى الانتشار الواسع دائما، فبعض دور النشر، أو المؤلفين أنفسهم، يزيفون، فيطبعون عددا قليلا من النسخ، لتنفد سريعا، ثم تعاد طباعة الكتاب، وقد تكون عشر طبعات من كتاب لا تساوى عددا طبعتين من كتاب آخر.